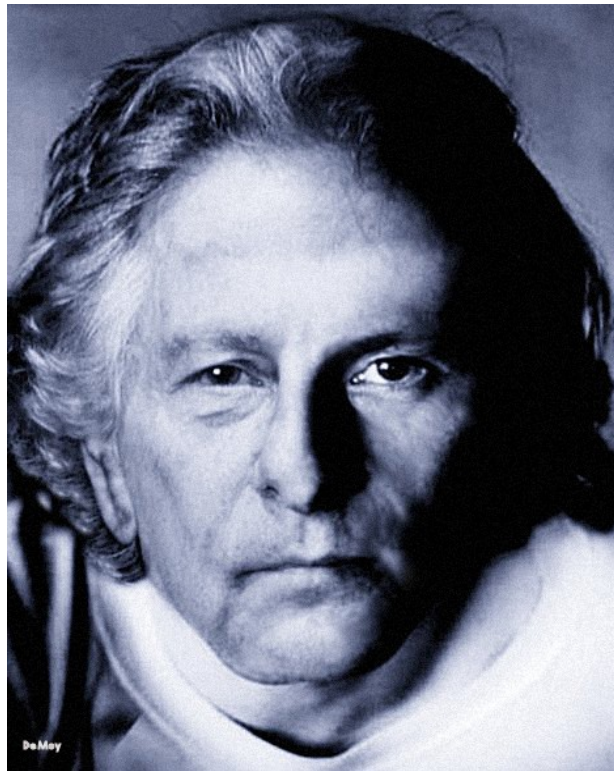


«I can remain silent no longer»

*- en undersøkelse av Polanskisakens plassering i en
teatral virkelighet og dens spill om troverdighet*

Michelle Schachtler Håkensen



Masteroppgave i teatervitenskap
Institutt for Kultur og Idéstudier
Det humanistiske fakultetet

UNIVERSITETET I OSLO

Høst 2013



© Michelle Schachtler Håkensen

2013

«I can remain silent no longer»

- en undersøkelse av Polanskisakens plassering i en teatral virkelighet og dens spill om troverdighet

60 Studiepoeng

Michelle Schachtler Håkensen

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

I denne oppgaven plasserer jeg Polanskisaken i en teatral virkelighet og belyser begivenhetene før og etter Polanskis arrestasjon i Sveits i 2009 utfra et teatralt perspektiv. I lys av dette skal jeg undersøke hvordan aktører som mediene, Roman Polanski og Samantha Geimer utformer iscenesettelser som skal overbevise tilskuere, som bevitner deres spill og sakens mediedekning, at deres versjon av saken er den mest troverdige. Jeg skal belyse deres rollespill og fortellingsstrategier, og undersøke hvordan sakens forløp påvirker aktørenes opptreden. Jeg skal videre ta for meg tilskueres reaksjoner på og rundt Polanskis pågrep og hvordan de velger å gjenfortelle Polanskisakens historie.

Ved å støtte meg på teoretiske innganger som underbygger at teatret også kan finnes utenfor det tradisjonelle teaterrom, vil jeg vise at teatret kan være et nyttig og viktig verktøy i våre møter med mediale hendelser. Mitt mål blir dermed ikke å gjøre en rettslig case for eller imot Polanski, men å undersøke om et teatralt perspektiv kan bidra til å synliggjøre sakens kompleksitet og dermed utfordre meninger som anser saken som en enkel og avklart affære.

Forord

Denne oppgaven hadde ikke blitt til uten den uvurderlige støtten og hjelpen av visse personer jeg vil rette min takk til.

Tusen takk til min veileder Siren Leirvåg som alltid har trodd på dette prosjektet og støttet meg og mine ambisjoner for denne oppgaven. Takket være hennes argusøyne, positive natur og konstruktive kritikk har dette prosjektet blitt slik jeg ønsket..

Jeg vil takke Melissa McEwan for at hun ga meg tillatelse til å bruke utdrag fra bloggen sin, Richard Brenneman for å ha delt sitt kunnskap om Polanskisaken med meg og Admiral DeMoy¹ for sitt kunstneriske bidrag. En spesiell stor takk retter jeg til Dave Philips for hans interesse, meget generøse deling av materiale og våre interessante samtaler, så vel som Eclipse Filmverleih for deres tillit til meg, interesse for prosjektet og for at de har stilt filmen *Roman Polanski: a film memoir* til min rådighet.

Videre takker jeg mine familier og venner: Solvor Sperati Karlsen og Terje Håkensen, Tor André Roland og Ingeborg – hva hadde jeg vært uten deres støtte? En spesiell takk går til Siv Tonje Sperati Håkensen for sitt vennskap og at hun tok seg tid til å språkvaske denne oppgaven. Takk til Vreni og Meinrad Schachtler for at dere sender deres støtte fra så langt borte. Takk til Fabienne Steiger og hennes konstruktive sinn og Sara Eilin Steiger for at hun har vist meg lyset i mørke. En meget spesiell takk går til deg, Matthias Steiger, og for at du har introdusert meg til Roman Polanskis liv og filmer da jeg var kun 14 år gammel. Tusen takk til Guro Flinterud og sitt konstruktive, akademiske innspill og Sereina Reber som heiet på meg fra Sveits.

Videre vil jeg takke Live Hov som, sammen med Siren Leirvåg og alle medstudenter, har beriket mine studier ved Universitetet i Oslo. Dere har utfordret og støttet meg og preget meg for livet. Tusen takk for at dere har muliggjort en fin studietid!

Sist men ikke minst takker jeg min kjære, Are Daniel Sperati Håkensen og sønnen min, Stellan Silvan Schachtler Håkensen, for deres urokkelige optimisme, kjærlighet og støtte. Takk for at du, Daniel, alltid har trodd på at jeg er i stand til å gjøre hva som helst om jeg bare tør å gjøre det.

Michelle Schachtler Håkensen
Skjetten, 1. august 2013

1 Mer av Admiral DeMoy finnes på: <http://admiraldemoy.deviantart.com/>

Innholdsfortegnelse

Kapittel 1 - Innledning..... 1

| | | |
|--------|--|----|
| 1.1. | Om en provoserende polarisering..... | 1 |
| 1.2 | Et spørsmål om troverdighet: Problemstillingen | 2 |
| 1.3. | Polanskisaken: et ståsted..... | 3 |
| 1.4. | Sentrale begreper: den teatrale virkeligheten og dens komponenter..... | 5 |
| 1.4.1. | Aktører i den teatrale virkeligheten..... | 5 |
| 1.4.2 | De tilskuende debattanter..... | 5 |
| 1.4.3 | Innledende ord om rollespillet og dets følger..... | 7 |
| 1.4.4. | «What's going on?»: rammens usynlige synlighet..... | 8 |
| 1.4.5. | Polanskisakens mange historier: om fortellingens viktighet..... | 10 |
| 1.4.6. | Spilletts makt: om roller og identiteter..... | 11 |
| 1.5. | Presentasjon av empirisk materialet..... | 13 |
| 1.6. | Metodisk fremgangsmåte..... | 14 |
| 1.7. | Teori..... | 14 |
| 1.8 | Struktur..... | 15 |

Kapittel 2 – Empiri, teori og metode..... 17

| | | |
|--------|---|----|
| 2.1 | Om Roman Polanski..... | 17 |
| 2.2. | Polanskisakens «første kapittel»..... | 19 |
| 2.2.1. | Hendelsene som førte til rettsaken i 1977..... | 19 |
| 2.2.2 | Rettsaken anno 1977..... | 22 |
| 2.3. | Polanskisakens «andre kapittel»: 2009..... | 26 |
| 2.3.1. | Hendelser mellom 1977 og 2009..... | 26 |
| 2.3.2. | Hendelsene i 2009..... | 27 |
| 2.4. | Oppgavens første metodiske del: innsamling av empiri..... | 33 |
| 2.4.1 | Empiri: en presentasjon av sakens kontekst..... | 33 |
| 2.4.2 | Innsamling av empiri..... | 35 |
| 2.5. | Teori | 37 |
| 2.5.1 | Den teatrale hendelsen og det teatrale blikket | 37 |
| 2.5.2 | Rolleteori: en presentasjon..... | 41 |
| 2.5.3. | Richard Schechner: «the double negative» | 41 |
| 2.5.4 | Erving Goffman: rollespillet for enhver..... | 42 |
| 2.5.5. | Anne – Britt Gran: det uttalte og uuttalte teatrale spill i en teatral tid..... | 47 |
| 2.6. | Oppgavens andre metodiske del: den hermeneutiske fortolkningsprosessen..... | 50 |
| 2.6.1. | Betydning av «Tabula rasa»: Om den hermeneutiske tolkningsprosessen | 50 |

| | |
|--|----|
| 2.6.2. Den teatrale virkeligheten som felles plattform: Tolkingsmønster..... | 51 |
| 2.6.3. Tekst = performance..... | 52 |
| 2.6.4. I dialog med empirien..... | 53 |
| 2.6.5. Iscenesettelsens rolle i tolkningsprosessen som deltolkningen..... | 54 |

Kapittel 3 - Analysedelen..... 57

| | |
|---|----|
| 3.1. Entréen i den teatrale virkeligheten..... | 57 |
| 3.1.1 Vitner og lesere er tilskuere!..... | 57 |
| 3.1.2 Ikke bare én historie: om Polanskisakens mange fortellinger..... | 58 |
| 3.1.3 Om roller og deres betydning i aktørens spill | 59 |
| 3.1.4. Om rammen og dens funksjon..... | 60 |
| 3.1.5. Om det uttalte og uuttalte teatrale og «double negative» - prinsippet | 61 |
| 3.2. Teatrale iscenesettelser – en analyse av medienes, Polanskis, Geimers og debattantenes spill..... | 62 |
| 3.2.1. Mediene – fortellinger om en satan i menneskeskinn, en gammel familiefar og en fortapt jente..... | 62 |
| 3.2.2 «I can remain silent no longer»- Roman Polanski: en rolleanalyse | 66 |
| 3.2.3 «Why are you so forgiving?» - Samantha Geimer: en rolleanalyse..... | 74 |
| 3.2.4. Om tilskuende debattanter eller debatterende tilskuere..... | 82 |
| 3.2.5 Om kvinner og menn: to debattanter og deres fortellinger..... | 83 |

Kapittel 4 – Avslutning..... 93

| | |
|--|----|
| 4.1. «There's some kind of love who can bring you down»: oppsummering og avslutning..... | 93 |
|--|----|

| | |
|----------------------|----|
| Litteraturliste..... | 99 |
|----------------------|----|

1. Kapittel - Innledning

1.1. Om en provoserende polarisering

Da den verdenskjente filmregissøren Roman Polanski ble arrestert i Zürich den 26. september 2009 markerte dette ikke kun begynnelsen på denne oppgaven, men ble også til en dramatisk renessanse av en uavsluttet sak som strekker seg over 30 år tilbake i tid. Det som begynte som et fotooppdrag for *Vogues hommes* i 1977 og førte til seksuell omgang mellom den daværende 13 årige Samantha Gailey² og Roman Polanski, endte noen få måneder senere i en til i dag omdiskutert rettsak og Polanskis flukt fra USA. Forsøk på å få saken lukket mislykkes gang på gang gjennom de mange årene som skiller begivenhetene fra 1977 og Polanskis arrestasjon i 2009. Opplysninger om at den daværende dommeren har vært korrupt, at saken ikke har vært ført på lovlig vis, og om at Gailey både har værtseksuelt erfaren og hadde drukket alkohol tidligere, utfordrer sakens tilsynelatende avklarte forhold og peker på at saken er mye mer kompleks enn det som er synlig ved første øyekast.

Pågripelsen i Zürich viser imidlertid at hendelsene, selv etter 32 år, ikke kun fremmer sterke følelser i offentligheten men polariserer på en måte som ikke yter sakens kompleksitet oppmerksomheten den behøver. Meningene og historiene som har dominert reaksjonene på Polanskis arrestasjon i 2009 forsvarer ikke kun en tro på det onde og det gode, det svart / hvite og godtar uten videre gråsonens fravær, men er også provoserende og sårende. Det gjør vondt når debattanter uttrykker at Polanskis handling i 1977 er bevis på at kunstnere og de som jobber i kunstfeltet «lever på andre planeter og lever på bekostningen av skattebetaleren».³ Og det angår meg som teaterstudent når det finnes røster som anser enkelte kunstners protester mot Polanskis arrestasjon i 2009 som et eksplisitt bevis på at teater ikke har noen annen funksjon enn å appellere til kunstmiljøet og samfunnseliten.⁴

Jeg blir uhyggelig berørt av at den misledende klisjéen om at teatret skal underholde, ryste, utfordre eller berøre et utelukkende edelt publikum fremdeles er i full vigør og at teatret fortsatt defineres som det som kun foregår i en spesifikk bygning eller er institusjonelt innrammet. Slike kommentarer synliggjør med andre ord at *teater som perspektiv*, til tross for dets viktighet i det teatervitenskapelige forskningsmiljøet, ikke har fått fotfeste i enhvers bevissthet. Nicolas Evreinoff, som har hatt mye innflytelse på etableringen av begrepet *teatralitet*, hevder i sitt essay *Theatre in*

2 Gailey er Samantha Geimers pikenavn

3 Philippe Zweifel, «Man verrät keinen aus den eigenen Reihen» i *Basler Zeitung*, 2. Oktober 2009, (17. september 2013). <<http://bazonline.ch/kultur/kino/Man-verraet-keinen-aus-den-eigenen-Reihen/story/22250072#kommentar>>, min oversettelse

4 Bettina Weber, «Die Scheinheiligkeit der Kunstszene» i *Basler Zeitung*, 30. September 2011, (17. september 2013). <<http://bazonline.ch/kultur/diverses/Die-Scheinheiligkeit-der-Kulturszene-/story/30351313?comments=1>>

Life fra 1927 at vi alle i bunn og grunn er teatrale skapninger⁵ og teatraliteten et instinkt som ikke kan forklares på logisk vis.⁶ Ved å nevne at vi alle konstant spiller en rolle i våre hverdagslige møter med andre⁷ og vi i slike situasjoner blir «...a «player», but also a «playwright» and a «stage director» »⁸ avslører Evreinoff debattantene bak utsagn nevnt ovenfor som teatrale skapninger som, uten deres viten, anvender teatrale redskap i deres hverdag. Når altså kommentarer, slik det fremgår ovenfor, reduserer teater til elitens fornøylesinstrument, gjør kunstnere og deres arbeid til byrde for skattebetaleren og ignorerer Polanskisakens kompleksitet, synliggjøres behovet for det teatrale perspektivets makt, dets fokus på teatrets mangfoldige anvendelse utenfor teaterbygningens konvensjonelle rammer og dets nødvendighet i sin funksjon som verktøy for oss mennesker mer enn noen gang.

Ved å ta utgangspunkt i Polanskisaken og dermed nettopp bevege meg utenfor det tradisjonelle teaterrom, er denne oppgaven mitt forsøk på å vise at *teater som perspektiv* makter å si mye om våre håndteringer av mediale begivenheter og at det har potensialet til bokstavelig talt å forandre vårt syn på en hendelse når vi tar på oss teatrale briller.⁹ Dermed er og skal teater være relevant – for enhver av oss.

1.2. Et spørsmål om troverdighet: Problemstillingen

Min undersøkelse av Polanskisaken utfra et teatralt perspektiv burde imidlertid ikke tolkes som et ønske om å peke på noe som er «teatralisk», altså overspilt, unaturlig og ute etter å bedra.¹⁰ Det som er mitt mål er heller å, i teaterteoretikeren Josette Féral's ord, «...koble ting sammen på en ny måte slik at man blir tvunget til å se annerledes på dem.»¹¹ I sin artikkel «Teatralitet: en undersøkelse av det teatrale språkets egenart» muliggjør Féral dette ved hjelp av et *teatralt blikk* som ikke kun forvandler andre til skuespillere men også skaper en teatral virkelighet.¹² For å underbygge det Féral kaller *clivage*, altså en splittelse mellom det fiktive

5 Nicolas Evreinoff, «Theatre in Life» i (red.) A.I. Nazarov. *Theatre in Life*, 1927 ss.1-296

6 Evreinoff, 56

7 Evreinoff, 49

8 Evreinoff, 52

9 Anne-Britt Gran, *Vår teatrale tid: Om iscenesatte identiteter, ekte merkevarer og varige mén*, (Lysaker: Dinamo Forlag, 2004), 10

10 Gran, 11

11 Ragnhild Tronstad, «Rom og en intensjon, tak! Tilskuerrollens teatralitet: intervju med Josette Féral» i *3T Tidsskrift for teori og teater* 2 (1997): 2-7.

12 Josette Féral, «Teatralitet: en undersøkelse av det teatrale språkets egenart» i *3T- Tidsskrift for teori og teater* 2 (1997):8-20.

og virkelige denne teatrale virkeligheten er kjennetegnet ved¹³, omtaler jeg i oppgaven den teatrale virkeligheten også som teatral verden eller teatral sfære.

Plassering av Polanskisaken i denne teatrale virkeligheten gjør imidlertid ikke kun mediene, Polanski og Geimer til aktører og debattanter, som flittig har kommentert hendelsesforløpet, til tilskuere, men avslører også at det skjuler seg teatrale kvaliteter, som blant annet rollespill og iscenesettelser, i deres opptreden og uttalelser. Og når Polanski, Geimer, mediene og sakens tilskuere tar i bruk teatrale verktøy, både i presentasjonen av seg selv og for å overbevise andre om sannferdigheten av deres påstått sanne versjon av begivenhetene, er dette en svært god indikasjon på at det er *noe* eller *noen* som setter deres troverdighet på spill. Polariseringen og mangfoldet av ensidige, forenklete og provoserende historier som har preget kjølvannet av Polanskis arrestasjon i Sveits i 2009, viser at denne trusselen ikke kun er svært reell, men også veldig alvorlig. For å gi uttrykk for mitt ønske om å belyse Polanskis, Geimers, medienes og debattantenes iscenesettelser og deres kamp om troverdighet, lyder min problemstilling som følger: *På hvilken måte kan Polanskisakens plassering i en teatral verden gi en økt forståelse for dens spill om troverdighet?*

1.3. Polanskisaken: et ståsted

Ved å formulere denne problemstillingen har jeg imidlertid valgt bort å skrive denne oppgaven utfra andre, fristende og interessante perspektiver som for eksempel et feministisk ståsted, selv om materialet som den feministiske bloggen *Shakesville* og Samantha Geimers utsagn åpner for denne muligheten. Men som den sveitsiske regissøren Stefan Bachmann treffende sa i dokumentaren *Glasklar* fra 2003 så er « det alltid pinefullt at hver avgjørelse medfører at alle andre, utallige muligheter dør »¹⁴, noe som kanskje innebærer at det ofte finnes en grunn for at det er et bestemt perspektiv som gjør seg gjeldende i det øyeblikket oppgaven begynner å ta form. Selv om de juridiske aspektene kommer til å bli nevnt og gjengitt som en del av Polanskisakens historie er det ikke min intensjon å drøfte saken utfra et juridisk ståsted eller pålegge leseren mening om hvilke av de versjoner som berettes i denne oppgaven som er den mest troverdige. Om leseren i løpet av oppgavens gang oppdager at det teatrale perspektivet er en interessant mulighet til å belyse Polanskisakens kompliserte forhold og kanskje til og med blir inspirert til å undersøke andre hendelser på denne måten, har jeg oppnådd mine mål: for det første å vise at Polanskisaken er langt fra en enkel og avklart affære og at dens kompliserte forhold er verdt å granske; for det andre å fremme en

¹³ Féral, 11

¹⁴ Franz Kaperski, *Glasklar: Stefan Bachmann Potrait*, (Zürich: SF DRS, 2003), videoopptak

innsikt i at teater er relevant og viktig for enhver av oss, også utenfor det tradisjonelle teaterrom.

Ved å innta dette perspektivet og å analysere og skrive om andre personers måte å forme sitt rollespill på plasserer jeg meg midt i hendelsenes sentrum og gjør likedan personer involvert i mitt materiale: jeg skaper identiteter og presenterer min versjon av Polanskisakens historie. Denne posisjonen muliggjør ikke kun å gjøre aktive og engasjerende observasjoner av andre aktører i saken, men skaper, ved hjelp av min bevisste anvendelse av et teatralt perspektiv, også en kontrast mot bidragsytere i materialet. Det har imidlertid vært et intensivt balansespill å vite når jeg skal tillate meg selv å bli oppslukt av materialet og når tiden var inne for å ta et skritt tilbake. Dessuten gjaldt det å holde fokus på rolleteorien jeg operer med og å vise taktfullhet overfor aktørene jeg beskriver. Blant sistnevnte er det Polanski jeg har gått de fleste runder med og har hatt det lengste og dypeste forhold til. Fra første øyeblikk da svogeren min presenterte meg for Polanskis liv og virke som femtenåring har jeg vært fascinert av ham. Tanken på at Polanski greide å overvinne de store vanskelighetene han støtte på i sin tilværelse lot meg til og med fatte nytt mot når jeg hadde det vanskelig. Men til tross for alt dette kunne jeg ikke se bort fra at denne mannen har gjort ting i sitt liv som jeg har vanskelig for å godta uten videre. Polanski ble med andre ord mitt personlige vedvarende dilemma. I dag er jeg takknemlig for denne knipen, siden den har vært min største motivasjon til å undersøke saken videre. Arbeid med denne oppgaven har ikke bare styrket mitt syn på at selv personer man beundrer kan være mennesker med skjeletter i skapet, men har også lært meg viktigheten av å kjenne til en hendelses bakgrunn og omstendigheter før jeg danner meg en mening. Dette betyr ikke at jeg unnskylder det Polanski har gjort, men snarere at jeg heller ikke kan se bort fra at saken er påvirket av mange andre interessante og like kontroversielle personer som Polanski selv.

Lik oppgaven er også den teatrale virkeligheten og det teatrale blikket, som kommer til å ta Polanskis, Geimers og debattantenes iscenesettelser i øyesyn, alltid preget og avhengig av den som skaper den.

Mine holdninger og min rolle som teaterstudent er farget av hvem jeg er som privatperson og gjenspeiles i hvordan den teatrale verden ser ut gjennom mitt blikk. Denne presentasjonen av *min* teatrale virkelighet fremstiller med andre ord bare én mulighet blant mange å undersøke Polanskisaken på. At jeg i min presentasjon av sentrale begreper i neste avsnitt for eksempel inndeler de involverte i aktører og debattanter betyr altså ikke at dette er normen, men at det

er en pekepinn på hva som er mulig å observere når det teatrale blikket streifer omkring i en teatral sfære.

1.4. Sentrale begreper: den teatrale virkeligheten og dens komponenter

1.4.1. Aktører i den teatrale virkeligheten

Som nevnt tidligere er det ifølge Josette Féral ved hjelp av det teatrale blikket at en teatral virkelighet skapes og andre, selv uten deres samtykke, forvandles til skuespillere.¹⁵ Aktøren som fremkalles gjennom dette syn er imidlertid ikke immun for det hans / hennes eget blikk iakttar hos andre mennesker, for en fremføring motiveres ofte av noe som bevitnes eller er verdt å reagere på. Det vi altså her står overfor er et meget flytende forhold mellom aktør og tilskuer som ikke utelukker at en aktør også kan innta en tilskuerposisjon uten å miste sin spillerstatus. Med andre ord, når personene involvert i Polanskisaken, altså Roman Polanski, Samantha Geimer og mediene, gjøres til aktører i den teatrale virkeligheten som mitt blikk skaper, er dette ikke en indikasjon på et fravær av deres iaktakelsesevne. Tvert imot inntar de en aktørrolle nettopp fordi deres fremførelser er preget av det deres argusøyne observerer. Mediene utmerker seg på dette feltet gjennom vår forestilling om deres rolle som nøytral og objektiv formidler av virkeligheten. Med deres påvirkningskraft og sterke tilstedeværelse i vår hverdag tiltrekker de seg et stort publikum og skjuler at de i realiteten er en «virkelighetsproduserende iscenesetter».¹⁶ Medienes innflytelse til tross, er det imidlertid Polanski og Geimer som jeg, blant et mangfold av roller og karakterer, har valgt som mine hovedaktører. Med dette mener jeg ikke å opprette et absolutt skille, men snarere å fremheve at det er disse to persons opptreden, handlinger og utsagn som blir gjenstand for andres iscenesettelser og rollespill.

1.4.2. De tilskuende debattanter

Disse «andre» jeg omtaler her spiller bokstavelig talt en meget viktig rolle i Polanskisakens fremstilling. Som Marvin Carlsson skriver i boken *Performance: a critical introduction* fra 2004 er en performance «...always a performance for someone, some audience that recognizes and validates it as performance even when, as is occasionally the case, that audience is the self».¹⁷ Publikums tilstedeværelse er altså ikke bare nødvendig i en

¹⁵ Féral, 11

¹⁶ Gran, 97

¹⁷ Marvin Carlsson, *Performance: a critical introduction*, andre utgave, (New York: Routledge, 2004), 5

performancesituasjon, men er også i denne oppgaven meget betydningsfull. Det er deres blikk og reaksjoner som i høy grad bidrar til at saken blir til en teatral begivenhet, og det er derfor jeg omtaler mennesker som bevitner hendelser i Polanskisaken gjennom aviser, internett og TV som tilskuere, betraktere eller debattanter. I likhet med aktørene er også deres rolle preget av det flytende aktør / tilskuer-forholdet nevnt ovenfor, ved at de til tross for deres iakttakende funksjon presenterer sine observasjoner eller meninger og dermed på sett og vis også er aktive på et performativt plan.

Disse tilskuere beveger seg i et samfunn som er rammet av det sosiologen Richard Sennett kaller «intimitetstyranni». Ifølge Anne-Britt Gran innebærer denne tilstanden «at man tar med seg sin personlige væremåte og sine følelser inn i offentligheten.».¹⁸ Som følge av dette blir skillet mellom der private og offentlige visket ut og «mennesker som lever under et slikt tyranni tolker andres uttalelser og gester, samt enhver atferd, som uttrykk for vedkommendes personlige egenskaper og følelser.».¹⁹ I lys av dette forventer noen av Polanskisakens publikum at aktørene ikke kun avslører, men også uttrykker private følelser og intime detaljer rundt hendelsene i 1977 og 2009 offentlig, som for eksempel i form av en følelsesladet unnskyldning i beste sendetid. Tilskueres mening blir imidlertid ikke kun påvirket av forventningene knyttet til aktørenes væremåte. Willmar Sauter hevder i sin bok *Eventness* fra 2006 at: «The context of each spectator predetermines... the interpretation of what one sees.».²⁰ Det står med andre ord alltid en person bak et hissig, lidenskapelig eller engasjert kommentar der egne holdninger, påvirkninger fra intimitetstyranniet men også av sakens mediedekning og andre debattantenes reaksjoner farger det hun/ han ønsker å uttrykke på en individuell måte. Denne særegenheten gjenspeiles i tilskueres behov for å bekrefte eller utfordre aktørenes fortellinger og dermed skape nye historier, hvor betraktere forstørre eller forminsker de sidene ved hendelsene de enten ønsker å glemme eller fokusere på.

I mine øyne har alle tilskuere, lik meg selv, alltid sine egne motiver for hvorfor de investerer tid og krefter i lesning, skriving og debattering om saken. Mens noen ønsker å finne en slags sannhet som de ser begravet i dybden av medienes omtale, synes andre at saken berører et tema de brenner for. De tilskuere jeg skal fokusere på, beveger seg på internett, altså en svært offentlig plattform²¹ som er preget både av synlighet og anonymitet. Sistnevnte er to viktige faktorer som er med på å skape og yte innflytelse på tilskuernes opptreden og utforming av

18 Gran, 78

19 Gran, 78

20 Willmar Sauter, *Eventness: A Concept of the Theatrical Event*, andre utgave, (Stockholm: STUTS, 2008), 49

21 Se for eksempel: Natasha Whiteman, *Undoing Ethics: Rethinking Practice In Online Research*, (Boston: Springer, 2012)

roller, om enn på forskjellig vis. Synligheten bidrar til en følelse av å bli iaktatt av andre og fremmer en bevissthet over muligheten til å fange oppmerksomheten til en større gruppe mennesker. For å fange publikums oppmerksomhet må debattanten imidlertid ytre sine meninger og være nøye i ens opptreden og rolleutspill. Anonymiteten kan i dette henseende gi en viss trygghet, slik at tilskueren tør å gå til ekstreme tiltak i utforminger av sine utsagn og roller og dermed fremheve sin opptreden i mangfoldet av meninger og historier. Debattanten er seg altså ofte synlighetens og anonymitetens muligheter bevisst og befinner seg med dette i et spill preget av spenningen mellom det offentlige og det private.

1.4.3. Innledende ord om rollespillet og dets følger

I lys av mangfoldet av historier om Polanskisaken og dens aktører som preget kjølvannet av Polanskis arrestasjon i 2009, er det kanskje lite overraskende at iscenesettelsene til den teatrale virkelighetens tilskuere og aktører gjenspeiler deres mål om å overbevise andre om at det er nettopp deres syn, deres spill og deres versjon av saken som er den mest troverdige. Mens tilskuere gjerne vil fremheve seg selv og deres egen tolkning av det de leser og bevitner, prøver mediene å sikre sin posisjon som innflytelsesrik virkelighetsleverandør. Polanski og Geimer ønsker for sin del å vinne tilbake kontroll over sine liv og historier og imøtegå det de oppfatter som feilaktige påstander om dem selv.

Disse ulike motivene til tross gjelder det for alle aktørene å spille på en måte som virker så ekte at iscenesettelsen ikke synes²², for følgene er fatale for de som mislykkes og blir avslørt. Man kan miste ansikt foran et stort publikum, fremstå som løgner og, verst av alt, risikere å tape sin troverdighet - kanskje for alltid. Dette rollespillet vi her står overfor er altså ikke bare meningsbærende og risikofyllt, men bokstavelig talt en meget kompleks og sammensatt affære: iscenesettelsen lykkes kun om dens bestanddeler, bestående av roller, fortellinger og rammer lik et sveitsisk urverk spiller sammen på en prikkfri måte. Aktøren må med andre ord klare å *bruke disse komponentene som verktøy* for å kunne skape en minneverdig fremførelse. Hvordan disse viktige redskapene ser ut skal jeg innledningsvis presentere i de følgende avsnitt og utdype dette med en teoretisk undersøkelse av verktøyene senere i delene 2.5.3-2.5.5.

22 Gran, 14

1.4.4. «What's going on?»: om rammens synlige usynlighet

Begrepet ramme eller «frame», definerer sosiologen Erving Goffman i *Frame Analysis* fra 1974 som følger: « I assume that definitions of a situation are built up in accordance with principles of organization which govern events – at least social ones- and our subjective involvement in them».²³ Dette betyr med andre ord at rammen viser til prinsipper etter hvilke vi velger, understreker og presenterer hva som eksisterer, skjer eller er av verdi i en situasjon.²⁴ Slike prinsipper avhenger ofte av personens holdninger og overbevisninger og blir gjenspeilet i deres fortellinger og måten å tildele roller på. I denne oppgaven kan rammens påvirkning særlig spores i mediernes og debattantenes iscenesettelser. Dette er ikke noen tilfeldighet: ved å gjøre eksplisitt hva de synes foregår, hva slags holdninger de innehar eller hva som anses som moralsk eller etisk tolererbart i Polanskisaken, benytter både tilskuere og pressen sine rammer og deres påvirkning på rollene og fortellingene i deres iscenesettelse *til å fremheve sin opptreden*. Deres mål er å tiltrekke seg oppmerksomhet fra enten sympatisører eller motstandere og å synliggjøre seg selv og sine anliggender. Goffman skriver: «The view that one person has of what is going on is likely to be quite different from that of another»²⁵ og at «...our framing of events can lead to ambiguity, error and frame disputes».²⁶ Derfor er det kanskje ikke overraskende at uenigheter særlig blant tilskuere oppstår.

Slike konfrontasjoner mellom forskjellige aktører ligner ofte på et spill med egne regler og premisser som er avhengig av scenen de avspiller seg på. Mens en diskusjon i en nettavis for eksempel rommer begrenset plass til enhver aktør og forholder seg til et bestemt sett av betingelser, rår bloggmediet derimot over mye mer spillerom for kommentarer og individualitet i utformingen av regler.²⁷ Det er bloggeren som setter opp spillereglene, som for eksempel hvilke kommentarer som er tillat eller ikke, og det varierer fra blogg til blogg om eksplisitte sensureringsgrep blir tatt i bruk. Et godt eksempel på en ganske streng ramme er den feministiske bloggen *Shakesville*. Dette nettstedet inntar en ganske så fiendtlig stilling både til Polanski som person og hans supportere. Forfattere er opptatt av kvinnens sak, mannens ønske om å dominere kvinnen både privat og i det offentlige rom og ikke minst mannens angst for det feminine. To av bloggens hjerteanliggende er seksuell trakassering og

23 Erving Goffman, *Frame Analysis: An essay on the Organization of Experience*, (Boston: Northeastern University Press, 1986), 10ff.

24 Todd Gitlin, *The Whole World Is Watching: Mass Media in the Making and Unmaking of the New Left*, (Berkeley, CA, Los Angeles, CA & London, U.K.: University of California Press, 1980), 6

25 Goffman, 8

26 Goffman, 343

27 Se for eksempel: Jill Walker Rettberg, *Blogging*, (Cambridge: Polity Press, 2008)

voldtektsspørsmål hvor forfattere forsvarer kvinnen, uavhengig av sakens bakgrunn. Disse holdningene kommer klart til uttrykk i *Shakevilles* stramme ramme for hvilke kommentarer bloggen tillater:

Comments are open to anyone as long as they don't troll²⁸ and/or traffic in racist, sexist homophobic, trans*phobic, ableist, ageist, sizeist, or otherwise overtly objectionable commentary based on people's intrinsic characteristics. Differences of opinion are welcome; no one has ever been nor will ever be banned on a difference of opinion alone. Hate speech, slurs, rape apologia, rape jokes and metaphors, violent imagery and rhetoric, threats, trolling, concern trolling, derailing, playing the [Oppression Olympics](#), pointless belligerence, sockpuppeting, silencing tactics, [accusations of bad faith](#), disrespecting the mods, including ignoring them, telling contributors what they should be writing about or how they should be writing about it, and/or invoking the [blogmistress' personal experience](#) to use against her, or doing the same to any of the contributors, mods, or other commenters, could result in any of the following: Your comment edited to remove offending material, your comment replaced with an incredibly sophomoric paraphrase your comment deleted, and/or your commenting privileges revoked.²⁹

Det som fremgår i sitatet er at leseren blir konfrontert med både en egen sjargong bloggen tar i bruk, som for eksempel uttrykk som «sock puppeting», og fremfor alt en streng ramme for hvilke kommentarer som er ønsket. Vil en debattant som har en ulik ramme delta i diskusjonene på denne bloggen, støter han med andre ord på en utfordring. Som en kontrast kan *Dankprofessor's Weblog*³⁰ av bloggeren og professor emeritus Barry M. Dank fremheves. Bloggen tar for seg spenninger og diskusjoner rundt seksuell politikk på universitetet og forsvarer Polanski og hans sak. Dank kritiserer blant annet blogger som *Shakesville* i flere av sine innlegg og inviterer hvem som helst både til å kommentere og dele relevante historier, noe som resulterer i livlige diskusjoner i bloggens kommentarfelt, der deltakere ofte utfordrer Danks standpunkt.³¹

Polanskis og Geimers iscenesettelse beviser imidlertid at rammen ikke må gjøres eksplisitt som i eksemplene nevnt ovenfor. I deres opptreden overtar rammen en slags implisitt, usynlig verktøyfunksjon som fokuserer på å *observere og forstå andres rammer* og integrere disse iakktakelser *på en subtil måte i deres spilletaktikk*. Når altså for eksempel Polanski i sitt offentlige brev «I can remain silent no longer» understreker at han vil bli behandlet som

28 Ordet «troll» er en generell internettsslang og må ikke misforståes som skrivefeil. Hos *Shakesville* betyr «troll» at man manipulerer eller er ute etter å ødelegge en debatt med sårende kommentarer.

29 Melissa McEwan, «Commenting Policy» i *Shakesville*, 01. Oktober 2010, (17. september 2013).

<<http://shakespearessister.blogspot.com/2010/01/commenting-policy.html>>.

30 Barry M. Dank, *Dankprofessor's weblog*, (17. september 2013). <<http://dankprofessor.wordpress.com/about/>>.

31 Et godt eksempel for dette finnes her: Dank, *Dankprofessor's weblog*, <http://dankprofessor.wordpress.com/2009/10/07/on-roman-polanski/>

enhver, har han integrert sin bevissthet om at noen tilskueres ramme kobler hans kunstnerstatus til et ønske om særstilthet i rollevalg og fortellermåte. For at slike observasjoner kan påvirke og berike iscenesettelsen er Polanski og Geimer imidlertid avhengige av debattantenes og mediernes usikkerhet knyttet til sin synlighet for hovedaktørene. Mens nettaviser er seg den mangfoldige dekningen av saken bevisst, antar tilskuere ofte at Polanski og Geimer rett og slett er for viktige til å lese eller høre deres meninger.³² Hovedaktørene kan altså i dette spesielle tilfellet benytte seg av deres berømthet og status til å, paradoksalt nok, usynliggjøre seg selv og sine argusøyne for publikum.

Mens tilskuere og mediene altså gjør eksplitt bruk av rammen, er anvendelsen av samme verktøy vanskelig å oppdage i Polanskis og Geimers iscenesettelser. Som følge av dette skal jeg i oppgavens analysedel understreke rammens synlighet ved å tolke tilskueres og mediernes bruk av verktøyet i avsnitt 3.2.1 og 3.2.5, mens rammen i min undersøkelse av Geimers og Polanskis iscenesettelser blir til en usynlig og integrert del av hovedaktørenes spilletaktikk.

1.4.5. Polanskisakens mange historier: om fortellingens viktighet

Et videre viktig verktøy er hovedaktørenes, debattantenes og mediernes egne historier eller versjoner av både Polanskisakens hendelser og deler av Polanskis liv. Innenfor den teatrale virkelighetens grenser er det lov å blande fakta fra saken med sin egen tolkning av dem og redigere historien slik at den passer inn i fremførelsen. Som følge av dette er det i mine øyne nyttig å betrakte disse versjonene som *fortellinger*.³³ Med bruk av begrepet fortelling impliserer jeg ikke at disse historiene eller versjonene av Polanskisakens hendelser er løgn. Det som i mine øyne ligger i begrepet fortelling er muligheten for at én og samme historie kan fortelles på mange forskjellige måter, sett fra ulike vinkler, tematisert ut fra forskjellige aktørers ståsted.

Hver fortelling har sine karakterer som skal underbygge det som blir berettet. Disse rollene, som vi straks skal se nærmere på, muliggjør å forføre og trollebinde tilskueren til å dykke dypere- og fortape seg i fortellingens univers. Det blir altså tydelig at historier og identiteter er avhengige av hverandre, og at aktøren dermed behøver å stille opp både med en sterk fortelling og med en overbevisende karakterer i sin iscenesettelse. Med andre ord, om én av disse komponentene svikter, mislykkes også aktørens spill. Her gjelder det å være seg sitt publikum bevisst, særlig når en aktør gjentar en historie, noe som for eksempel er tilfelle med

32 Zweifel, «Man verrät keinen aus den eigenen Reihen», <<http://bazonline.ch/kultur/kino/Man-verraet-keinen-aus-den-eigenen-Reihen/story/22250072#kommentar>>

33 En teoretisk forklaring av begrepet fortelling følger i avsnitt 2.5.4

Polanski. Selv om et slikt fortellergrep muliggjør at tilskuere gjenkjenner historien og dermed utvikler et forhold både til fortellingen og i forlengelse til aktøren, har publikum et godt minne. Det betyr altså at aktørene må være fintfølede for hvor mye spillerom for avvik deres beretning tillater.

I deres bestrebelser om å overbevise andre om at det er deres historie som er den mest troverdige, må hovedaktørene paradoksalt nok motarbeide både mediernes og debattantenes redigerte, egne versjoner som ofte tar utgangspunkt i nettopp hovedaktørenes fortellinger. Mediene kan for eksempel reformulere Polanskis fortelling om drapet på Sharon Tate slik at den beveger seg ganske langt fra Polanskis opprinnelige beretning og dermed blir til en ny, egen historie. På samme måte kan en debattant skape en historie ut fra en tolkning av Geimers utsagn i retten fra 1977, noe som ikke nødvendigvis er i hennes favør. I dette tilfellet må altså Polanski og Geimer vinne kontrollen over sine historier tilbake og overbevise publikum om at det er deres opphavsversjoner bak alle de andre fortellingene som er de mest troverdige. Og det er nå, når det gjelder å røre eller begeistre tilskueren, at roller/ identiteter blir til et særlig viktig verktøy.

1.4.6. Spilletts makt: om roller og identiteter

Som allerede antydnet, går rollene og identitetene, som iscenesettelsens andre viktige bestanddel, hånd i hånd med fortellingen vi har møtt ovenfor. Når jeg snakker om roller, identiteter og spill impliserer jeg ikke at dette blir tatt i bruk for å bedra et publikum. Jeg anser rollespill og bruk av forskjellige identiteter som en naturlig del av vår hverdag og ikke forbeholdt personer som står i rampelyset. Når dette er sagt er begrepet «rolle»/ «identitet» i denne oppgaven ikke knyttet til en rolleforståelse hvor noe fast indre spiller ytre roller³⁴, men må forstås utfra en postmoderne teatral identitetsforståelse hvor individet, ifølge Anne- Britt Gran, «*blir* de rollene/ identitetene det spiller.»³⁵ Som jeg skal utdype i avsnitt 2.5.5 blir det å spille oppfattet som like autentisk som det å være³⁶ slik at for eksempel Polanski altså ikke poserer men *blir* til den vanskelige regissøren eller familiefaren når han velger å spille med og på disse identiteter i en intervjusituasjon.

Roller er alltid farget av spillerens personlighet og skal ikke kun underbygge fortellingen, fange tilskuerens oppmerksomhet og gi uttrykk for aktørens komplekse følelsesliv, men må

³⁴ Gran, 50

³⁵ Gran, 50

³⁶ Gran, 44

også være allsidige slik at deres anvendelse kan bli tilpasset spillets situasjon og publikum. Dermed strekker en rolles funksjon seg fra å appellere til å beskytte en aktør mot offentlighetens press og kritikk. Vanligvis er hver aktør i besittelse av et rollerepertoar som består av mange forskjellige roller, og det finnes ikke noen begrensning for hvor mange identiteter aktøren velger å inkorporere i dette «rollelageret». Hver rolle bør imidlertid ha sine egne bevegelser, fraser og karaktertegn og det avhenger av aktøren og situasjonen hvor eksplisitt disse er utarbeidet eller blir spilt på. Enhver har med andre ord sine egne måter å utvikle og presentere en tildelt rolle eller identitet på.

Roller kan imidlertid også bli tilskrevet av personer «utenfra» som aktøren ikke er direkte kjent med. Et godt eksempel på dette er en artikkel i den engelske avisen *The Independent* fra 2010. Der tildeler Johann Hari Polanski rollen som den privilegerte filmregissøren som er klar over både sin skyld og at han slipper unna hard straff nettopp fordi han er berømt.³⁷ Polanski svarer på slike påstander i sitt offentlige brev «I can remain silent no longer» ved å skape rollen som urettferdig behandlet, angrende, fredelig familiemann hvis kjendisstatus står i veien for en rettferdig prosess.³⁸ Dette er bare to eksempler på mange forskjellige roller som både mediene og Polanski skaper og tar i bruk, men viser tydelig hvordan en ekstern rolletildeling ofte resulterer i at den konfronterte aktøren enten ekspanderer sitt vanlige repertoar med roller som tydelig imøtegår identiteten som ble tildelt, eller tar i bruk en rolle fra sitt repertoar som i hans/hennes øyne er sterk nok til å tillintetgjøre den tildelte rollens kredibilitet. Her er det altså ikke alltid rollens vesen, men heller timingen for identitetens fremføring som blir av betydning. Fordi rolleteorien i oppgaven ikke setter ord på denne rolletildelings- og avvisningsprosessen kaller jeg den en «kausal teatral dialog». Jeg har valgt ordet «kausal» fordi det uttrykker, om vi tar utgangspunkt i det forutnevnte eksemplet, at Polanskis skapelse av en alternativ rolle har en kausal grunn: nemlig medienes tildeling av en identitet. At en slik reaksjon i det hele tatt blir vekket i aktøren tyder på at tildelinger fra for eksempel mediene har en større rekkevidde enn bare aktørens univers: Roller som stammer fra tildelinger har en potensiell innflytelse på offentlighetens, leseres/ tilskueres meninger og holdninger til saken. Har en sak nådd et publikum, reagerer tilskuere ved å tildele roller til aktøren, oppgavsmannen bak den tildelte identiteten eller hverandre. I dette tilfellet befinner vi oss ikke lenger i en «kausal teatral dialog» men heller i en «kausal teatral prosess». Denne

37 Johann Hari, «So that's OK then. It's fine to abuse young girls, as long as you're a great film director», *The Independent*, 13. Juli 2010, (17. september 2013). <<http://www.independent.co.uk/opinion/commentators/johann-hari/johann-hari-so-thats-ok-then-its-fine-to-abuse-young-girls-as-long-as-youre-a-great-film-director-2025067.html>>

38 Roman Polanski, «I can remain silent no longer», *Bernard-Henri Lévy: l'art de la philosophie ne vaut que s'il est un art de la guerre*, 2. Mai 2010, (17. september 2013). <<http://www.bernard-henri-levy.com/i-can-remain-silent-no-longer-5380.html>>

utvidelsen fra dialog til prosess innebærer med andre ord at mer enn to parter er involvert og at rollenes tildeling, skapelse og avvisning begynner å leve sitt eget, uoversiktlige liv.

1.5. Presentasjon av empirisk materiale

I møtet med disse verktøyene og deres mangfoldige anvendelse er empirien, som oppgavens hjerte, en viktig orienteringsstøtte for leseren. Det omfattende materialet og dets kompleksitet har ikke kun styrt mine valg av teori og metode, men også vært utfordrende å formidle. I mine øyne har det vært viktig å yte empirien mye plass i oppgaven og gjengi beskrivelsen av begivenhetene fra 1977-2010 på en detaljrik måte, siden disse hendelsene danner utgangspunktet for analysen, og leserens forståelse av sakens komplekse forhold er essensiell for å ta fatt på reaksjonene Polanskis arrestasjon fremmet i 2009.

Det empiriske materialet består av to deler. For det første av en *tidskronologisk beretning* om Roman Polanskis liv, hendelsene som førte til rettsaken i 1977, rettsakens forløp så vel som begivenhetene rundt og etter pågripelsen i 2009; for det andre av offentlighetens, Polanskis og Geimers *reaksjoner på begivenhetene rundt og etter Polanskis arrestasjon i 2009* i form av blogginnlegg og avisartikler, nettvideoer og filmer.

To av hovedkildene som jeg baserer denne fortellingen om Polanski og saken på ble opprinnelig hentet fra internett. Som følge av dette har min omgang med kopiene av Polanskisakens originaldokumenter, som består av både *Reporter's Transcripts of Grand Jury Proceedings* fra 1977 og *Dismissal Motion* fra 2008, vært preget av en sunn porsjon skepsis til disses opphav og sannferdighet. Det er imidlertid, til tross for mitt forsøk å holde meg så tett til sakens fakta som mulig, ikke mitt mål å føre en rettslig case for eller imot Polanski. Denne oppgaven handler om å plassere Polanskisaken i en teatral virkelighet og å forstå og belyse spillet innenfor denne sfæren. I lys av dette og siden fortellinger er, som presentert i avsnitt 1.4.4., en del av denne teatrale virkeligheten, er det i mine øyne rimelig å betrakte både *Reporter's Transcripts of Grand Jury Proceedings* og *Dismissal Motion* som henholdsvis det amerikanske rettsystemets og advokatfirmaet Manatt, Phelps & Phillips³⁹ fortelling om Polanskisaken. Disse dokumentene er med andre ord, i likhet med andre deler av empirien, farget av sine opphavspersoner og gjenspeiler deres holdning og bestrebelser.

39 Advokatfirmaet Manatt, Phelps & Phillips har vært en del av Roman Polanskis juridiske representasjon siden 1977.

1.6. Metodisk fremgangsmåte

Dette kritiske øyet retter jeg imidlertid ikke kun mot empirien, men også mot meg selv. Det er i mine øyne viktig at jeg ikke kun gransker de holdninger som farger Polanskis og Geimers iscenesettelser så vel som debattantenes reaksjoner, men at jeg også er mine egne fordommer bevisst.

For å uttrykke min bevissthet over at jeg, ifølge Mats Alvesson og Kaj Sköldbberg, ikke starter utfra en «tabula rasa»⁴⁰ består metoden jeg skal anvende av to deler: for det første av innsamlingen av materialet presentert i avsnitt 1.5; for det andre av en hermeneutisk fortolkning av denne omfattende empirien.

At jeg inkluderer min innsamlingsprosess i metodedelen underbygger både materialets sentrale rolle i oppgaven og mitt ønske om å gi leseren innsyn i den til tider vanskelige men lønsomme prosessen som arbeidet med materialet har ført med seg. Jeg synes det er viktig å være åpen om at det kostet meg mye tid, krefter og utholdenhet å få tak i empirien, og at jeg har kjent til noen deler av materialet før jeg begynte å fortolke det. Dette har i stor grad hatt innflytelse på og utfordret min, i hermeneutikken sentrale, førforståelse av oppgavens empiri.

1.7. Teori

I denne oppgaven skal jeg plassere Polanskisaken i en teatral virkelighet og undersøke den utfra et teatralt perspektiv. Dette betyr at jeg analyserer begivenheter som avspiller seg utenfor et klassisk teaterrom og at jeg dermed har behov for teori som støtter dette utgangspunktet.

Idéen om å belyse Polanskisaken med et teatralt blikk har vært motivert av Josette Féral's artikkel «Teatralitet: En undersøkelse av det teatrale språkets egenart» og Ragnhild Tronstads intervju med Féral «rom og en intensjon, takk!: tilskuerrollens teatralitet: intervju med Josette Féral». I begge kildene uttrykker Féral at det er gjennom et teatralt blikk at andre forvandles til skuespillere og den teatrale virkeligheten skapes. Selv om Féral med dette formulerer et viktig teoretisk utgangspunkt for denne oppgaven, hadde jeg imidlertid behov for rolleteori som utdyper *bevegelsene innenfor denne teatrale sfæren*.

Et prominent navn som i jeg i dette henseende har valgt som et relevant kilde er Richard Schechner og hans verk *Performance Theory* fra 1977 og *Performance Studies: an introduction* fra 2002. Mens Schechners utvidelse av performancebegrepet underbygger min

⁴⁰ Mats Alvesson og Kaj Sköldbberg, *Tolkning och Reflektion: Vetenskapsfilosofi och Kvalitativ Metod*, (Lund: Studentlitteratur, 2008), 245

påstand om at hendelser som for eksempel nettopp Polanskisaken kan analyseres som performance, setter han med sin teori om *double negative* dessuten ord på spilleprosesser som vanligvis er vanskelige å forklare. Anne-Britt Gran kombinerer i *Vår teatrale tid: om iscenesatte identiteter, ekte merkevarer og varige mén* fra 2004 Schechners «double negative» med sine begrep *Uttalt teatralt* og *Uttalt teatralt spill* og lykkes dermed å utdype Schechners teori på en måte som i mine øyne fremmer en enda bedre forståelse av aktørenes spill i oppgaven. Gran beveger seg i sin bok eksplisitt utenfor teatrets konvensjonelle rammer og har med sin måte å formidle akademisk stoff på vært en stor inspirasjonskilde for denne oppgaven. Schechner henviser i sin forskning til sosiologen Erving Goffman som i boken *Frame Analysis* fra 1974 undersøker og utdype spilllets egenart ved å blant annet belyse hvordan vi beretter en fortelling når vi står overfor et publikum eller hva slags opplysninger begrepet *frame* kan gi oss om dette hverdagslige rollespillet. Disse bidrag har ikke kun vært viktige for min undersøkelse av måten aktørene og debattantene velger å gjengi sine versjoner av saken på, men har også vært essensielle for å gi tilskueres mangfoldige holdninger og meninger en viss struktur.

1.8. Struktur

Denne oppgaven er delt inn i fire kapitler. Mens første kapitlet skal gi en oversikt over oppgavens tema, problemstilling og oppbygning, presenterer jeg i kapittel to empirien og dens innsamling så vel som oppgavens teori og metode. Kapittel tre tar for seg analysen av det beskrevne materialet og blir fulgt av fjerde og avsluttende del av oppgaven der jeg oppsummerer mine funn og observasjoner.

Det har vært mitt mål å gjøre min arbeidsprosess med det omfattende materialet forståelig for leseren. Oppbygningen av kapittel to gjenspeiler mine tanker rundt mitt formidlingsansvar og at materialets sentrale rolle i oppgaven har styrt valg jeg tok i henhold til oppgavens teoretiske innhold, noe som har resultert i en tett kobling mellom empirien, metoden og teorien. Som følge av dette blir min tidskronologiske *presentasjon av materialet*, bestående av fremlegg om Roman Polanskis person, hendelsene som førte til rettsaken i 1977, rettsakens forløp så vel som begivenhetene rundt og etter pågripelsen i 2009, fulgt av *Oppgavens første metodiske del*, i form av en beskrivelse av empiriens innsamling. Deretter fortsetter kapitlet med min drøfting av oppgavens *teoretiske innhold* og avslutter med en diskusjon av *Oppgavens andre metodiske del* som forener empirien og teorien. At jeg presenterer metoden på denne todelte måten har altså vært en bevisst avgjørelse. For det

første fordi innsikt både i *Oppgavens første metodiske del* og de teoretiske inngangene i mine øyne er essensielle for å forstå koblinger jeg foretar i den hermeneutiske tolkningen i *Oppgavens andre metodiske del*; for det andre fordi jeg ønsket å gi en refleksjon av min arbeidsprosess og muliggjøre at materialet fortsatt er tilstedeværende i leserens hukommelse når jeg beretter *hvordan* jeg samlet empirien.

Disse metodiske og teoretiske inngangene tar jeg med meg videre til kapittel tre hvor jeg undersøker Polanskisaken utfra et teatralt perspektiv og plasserer den i en teatral verden.

Analysen gjentar noen sentrale begreper før den belyser medienes dekning av saken,

Polanskis og Geimers opptreden så vel som reaksjoner fra to debattanter.

Deretter skal jeg i et fjerde og avsluttende kapittel oppsummere og gi en samlende fremstilling av mine funn og diskusjoner.

Kapittel 2 – Empiri, teori og metode

2.1. Om Roman Polanski

Roman Polanski, eller Raymond Liebling/Polanski, ble født 18. august 1933 i Paris, Frankrike av polske foreldre. Den lille familien flyttet tilbake til Krakow i Polen i 1936 og rundt 1940 ble Polanskis gravide mor sendt til Auschwitz hvor hun døde kort tid etter. Etter denne hendelsen sørget faren Ryszard for at Polanski skulle bli tatt hånd om dersom han selv skulle bli sendt til en konsentrasjonsleir. I 1943, under massearrestasjonene og massakeren i Krakow ghetto⁴¹, ble Ryszard sendt til Mauthausen konsentrasjonsleir som han imidlertid overlevde. I mellomtiden ble Polanski plassert og gjemt hos forskjellige familier, både i byen og på landet. Etter krigens slutt ble Polanski gjenforent med faren, som giftet seg på nytt kort tid etter.

Polanskis interesse for kino, film og fotografi ble vekket ganske tidlig i den unge guttens liv og utviklet seg rask til en lidenskap.⁴² Selv om han, etter første engasjement ved barneradioprogrammet *The Merry Gang* og andre opptreden i teater og film⁴³, først ønsket å bli skuespiller, søkte Polanski allikevel til regilinjen på filmskolen i Lodz, Polen. Der tok han sine første og allerede suksessrike skritt innenfor film, men opprettholdt sin lidenskap for både skuespill og fotografi hele sitt liv, ved å spille roller i både teater og film og ved å ta fotooppdrag for blant annet *Vogue*. I sin «læretid» på filmskolen skapte han filmer som *Two men and a wardrobe* og *When Angels fall* som allerede tydet på et unikt talent hos den unge Polanski. Men det var først med sin første langfilm, *Knife in the water* fra 1962, at han fanget kritikeres interesse. Etter et opphold i Frankrike flyttet han til London, hvor han lagde filmer som *Repulsion* (1965), *Cul-de sac* (1966) og *The Fearless Vampire Killers* (1967). På settet til *The Fearless Vampire Killers* møtte han Sharon Tate og giftet seg med henne i 1968. Det er også denne tiden i sitt liv som Polanski senere kom til å beskrive som sin lykkeligste: Hans karriere tok seg for alvor opp da han flyttet til USA og laget *Rosemary's baby* (1968), og han nøy livet sammen med sin kone, som kort tid etter ble gravid. Mens Polanski var bortreist i august 1969 for å forberede filmen *The Day of the Dolphin* i London⁴⁴, ble den høygravide Sharon Tate og tre av vennene hans, Wojtek Frykowski, Abigail Folger og Jay Sebring, så vel som en venn til husets vaktmester, brutalt myrdet av medlemmer av

41 Roman Polanski, *Roman by Polanski*, (London: Pan Books, 1984), 28

42 Polanski, 32

43 Laurent Bouzereau, *Roman Polanski: a film memoir*, (UK: Eclipse, 2011), DVD

44 Bouzereau, *Roman Polanski: a film memoir*, 2011, DVD

Charles Mansons «familie». Mediene kastet seg over den sønderknuste Polanski og behandlet ham, før Mansonfamilien stod fram som ansvarlige, som hovedmistenkt i mordsaken. Det er trolig på dette tidspunktet at Polanskis mistro overfor mediene tok sin begynnelse. Tate's død forandret Polanski for alltid:

Before she died, I sailed a boundless, untroubled sea of expectations and optimism... There used to be a tremendous fire within me – an unquenchable confidence that I could master anything if I really set my mind to it. This confidence was badly undermined by the killings and their aftermaths. I not only developed a closer physical resemblance to my father after Sharon's death but began to take on some of his traits: his ingrained pessimism, his eternal dissatisfaction with life... his conviction that every joyous experience has its price.⁴⁵

Tates død etterlot seg med andre ord spor både i Polanskis selvsikkerhet og følelsesliv. I mange år framover så Polanski seg ikke i stand til å inngå et seriøst forhold til en kvinne.⁴⁶ Kort tid etter Tates død begynte skientusiasten Polanski å leie et chalet i Gstaad, Sveits⁴⁷ som i årene framover skulle bli til et viktig arbeids-og tilfluktssted. Etter Tate-drapet jobbet han hovedsakelig i Europa, men vendte i 1974 tilbake til USA for å lage *Chinatown* og *Pirates*. Under filminnspillingen til *The Tenant* i 1976 bestemte Polanski seg for å bosette seg delvis i Paris og, siden han ble født i Frankrike, søke om fransk statsborgerskap.⁴⁸ Det var på denne tiden at Polanski ble kjent med den bare 15 år gamle Nastassja Kinski, som han inngikk både et romantisk- og profesjonelt forhold med.⁴⁹ I 1976 utnevnte franske *Vogue* Polanski som gjesteredaktør til deres juleutgave. I tillegg til ansvar for tekst og bilder innebar oppdraget også at Polanski skulle skape en egen bildeserie.⁵⁰ For sistnevnte valgte han den ukjente Nastassja Kinski som modell og gjorde henne dermed over natten til et kjent ansikt. På grunn av denne suksessen fikk Polanski et nytt fotooppdrag for *Vogue hommes* i 1977 som skulle bli begynnelsen på hendelsene som kom til å snu Polanskis liv på hodet.

45 Polanski, 327

46 Polanski, 327

47 Polanski, 329

48 Polanski, 370

49 Polanski, 375

50 Polanski, 375ff.

2.2. Polanskisakens «første kapittel»: 1977

2.2.1. Hendelsene som førte til rettsaken i 1977

Fotooppdraget for *Vogues hommes* med base i Los Angeles skulle innebære å ta bilder av «70-tallets jenter» og fremheve deres naturlige, sexy og humane side.⁵¹ Henri Sera, en venn av Polanski og på den tiden kjæreste med Samantha Gaileys søster Kim, anbefalte ham å vurdere Samantha Gailey som modell for serien. Polanski gikk med på det og ringte Gaileys mor, Susan for å avtale et møte. 13. februar 1977⁵² besøkte han familiens hjem for første gang. Ifølge sin selvbiografi var Polanski imidlertid først ganske skuffet over jenta. Hun var med sine egne ord «a good-looking girl, but nothing sensational»⁵³ og dermed ikke den «fantastiske skjønnheten» som Henri Sera hadde beskrevet for ham.⁵⁴ Allikevel bestemte han seg for å ta noen prøvebilder og avtalte å gjøre dette 20. februar 1977. Denne dagen gjennomførte Polanski og Gailey denne fotosesjonen hvor Gailey også poserte toppløs på noen bilder. I løpet av dagen ble de to, ifølge Polanski, også bedre kjent med hverandre ved å snakke om familien og kjæresten til Gailey.⁵⁵ På den 10. mars 1977 hentet Polanski jenta for å ta enda mer bilder til fotoserien, og de kjørte først til Jackie Bissets hus på Mulholland Drive.⁵⁶ Der begynte de å ta noen bilder i én time til Polanski ikke var tilfreds med lyset lenger.⁵⁷ Fordi det var mulig at lyset i Jack Nicholsons hus, som befant seg i samme gate som Bissets, men på sørvestlig side av Mulholland Drive, fortsatt kunne være bra nok for å ta flere bilder, kjørte Gailey og Polanski opp dit.⁵⁸ I huset sa Gailey at hun var tørst og tok imot et glass av en flaske Champagne som Polanski tok ut av kjøleskapet. De fortsatte med å ta bilder og Gailey poserte etter Polanskis ønske toppløs med glasset i hånden ved Nicholsons jacuzzi.⁵⁹ Før de fortsatte, ringte Polanski Gaileys mor for å informere henne om at de ble litt forsinket. I retten sier Gailey at hun og Polanski, etter samtalen med moren, gikk til et badeværelse hvor Polanski fant fram en flaske med Quaalude⁶⁰, tok en halv pille og tilbød

51 Polanski, 381

52 Superior Court of the State of California, *Reporter's Transcripts of Grand Jury Proceedings*, 24. Mars 1977, 68

53 Polanski, 383ff.

54 Polanski, 382

55 Polanski, 385

56 Polanski, 388,

Superior Court of the State of California, 70ff

57 Polanski, 390,

Superior Court of the State of California, 75

58 Polanski, 390,

Superior Court of the State of California, 76

59 Polanski, 391,

Superior Court of the State of California, 81

60 Quaalude er et beroligende middel. Polanski fikk et resept ikke lenge før hendelsene utskrevet av en lege («Probation report» i *Dismissal motion*, 74). Polanski skildrer denne episoden imidlertid ikke i sin autobiografi.

Gailey andre delen. Hun nølte, men tok så tablettens andre del.⁶¹ De gikk til jacuzzi'en hvor Gailey kledde av seg og begynte å posere i vannet. Lyset ble dårligere, og Polanski bestemte seg for å avslutte fotosesjonen, kle av seg og ta et bad selv. Polanski sier i sin selvbiografi at jenta inviterte ham opp i jacuzzi'en men at han foretrakk å svømme i bassenget ved siden av. Mens han gjorde det begynte hun å klage over astmaproblemer og gikk ut av jacuzzi'en. Han ble bekymret og inviterte henne over i det kjøligere bassenget. Etter at hun dyppet foten i vannet og sa at det er for kaldt og så begynte å lage «astmalyder» gikk han ut av bassenget.⁶² Gailey hevder senere i retten, at Polanski steg opp i jacuzzi'en med henne og, siden hun svømte litt bort fra ham, oppfordret henne til å komme nærmere. Hun begynte å klage over astmaproblemer men svømte allikevel nærmere ham og gikk ut kort tid etter.⁶³ Gailey tilstod dessuten i retten at hun løy for Polanski; hun hadde aldri hatt astma, men fant på det fordi hun følte seg ille til møte.⁶⁴ Videre sier hun at Polanski så steg i bassenget og oppfordret henne til å følge etter, noe hun ikke hadde lyst til. Hun ga imidlertid etter, svømte en lengde, steg ut igjen på andre siden av bassenget og så gikk til badeværelset ved siden av for å tørke seg. Polanski fulgte etter.⁶⁵ Også i Polanskis versjon av hendelsene fulgte han etter Gailey. Polanski hevder imidlertid at de tørket seg i et rom i nærheten av badeværelset hvor han begynte å kysse henne og at de etter hvert flyttet seg over på en sofa.⁶⁶ Gailey sier at hun, mens hun var på badet, formidlet at hun ville hjem og at Polanski foreslo å kjøre henne hjem etter at hun hadde hvilt seg litt fra sitt astmaanfall.⁶⁷ Hun gikk inn i rommet, insisterte på å dra hjem, men satte seg likevel på en sofa. I samsvar med Polanskis forklaring, nevner hun at de kysset der. Hun hevder imidlertid at hun motverget seg dette⁶⁸, mens Polanski sier at Gailey åpenbart var erfaren og mottakelig for hans tilnærmelser.⁶⁹ Ifølge Gailey begynte så Polanski til tross for at hun viste tegn til motstand, først å ha oralsex og deretter vaginalsex med henne. Beruset fra både alkohol og den beroligende medisinen Quaalude satte hun seg bare svakt til motverge.⁷⁰ I retten tilstår Gailey at hun har hatt sex før denne hendelsen⁷¹, noe som Polanski ifølge sin selvbiografi var klar over, siden hun fortalte ham om sin seksuelle erfaring i en samtale under den første fotosesjonen.⁷² Ifølge Gailey spurte Polanski under

61 Superior Court of California, 84, Polanski nevner denne episoden ikke i sin selvbiografi

62 Polanski, 392, 393

63 Superior Court of the State of California, 90

64 Superior Court of the State of California, 91

65 Superior Court of the State of California, 92

66 Polanski, 393

67 Superior Court of the State of California, 92

68 Superior Court of the State of California, 94

69 Polanski, 393

70 Superior Court of the State of California, 95ff

71 Superior Court of the State of California, 98

72 Polanski, 389

samleiet om hun tar p-piller,⁷³ og fordi Gailey ikke svarte entydig skulle Polanski ha gjennomført coitus interruptus⁷⁴ og så fortsatt å ha sex med henne analt. Mens Polanski ikke nevner analsex i sin selvbiografi, hevder både han og Gailey at de ble avbrutt.

Gailey forteller i retten at noen banket på døren til rommet og spurte om Polanski var der. Han ga svar, gikk til døren, åpnet den litt og snakket med personen utenfor mens Gailey tok på seg trusen sin. Ifølge sitt eget utsagn sa hun ingenting, fordi hun fortsatt var redd ham. Da hun gikk mot døren skulle Polanski ha presset henne tilbake til rommet og etter å ha avsluttet samtalen med personen utenfor døren, hatt sex med henne én gang til. Etter dette gikk Gailey på badet, tok på seg sine klær og gikk ut og støtte på en «kvinne som snakket i telefonen».

Gailey hilste på kvinnen med et kort «Hi» og ble spurt om hun er jenta som Polanski tok bilder av. Gailey svarte bekreftende og gikk ut til bilen. Der begynte hun å gråte, Polanski kom etter og informerte henne om at han skulle slå av en prat med kvinnen i huset. Han kom tilbake til bilen ti minutter senere og kjørte henne hjem. På turen hjem skulle Polanski ha sagt at hun ikke skal fortelle noe verken til kjæresten eller til moren om samleiet og at han egentlig hadde lovet seg selv at han ikke skulle gjøre «noe sånt med henne».⁷⁵

Polanski skildrer derimot hendelsene annerledes. Under samleiet begynte en rød knapp på telefonen i rommet å blinke, som betød at noen benyttet telefonen i et annet rom. De avbrøt samleiet og Polanski forsikret Gailey om at de ikke skulle bli videre forstyrret. Etter de var ferdige, åpnet han døren og ropte ned etter Angelica Houston, som trolig var kvinnen Gailey beskrev som personen i døren og «kvinnen som snakket i telefon». Houston ga svar og Polanski skjønnte at det var hun som snakket i telefonen nede i stuen. I mellomtiden hadde Gailey tatt på seg klærne, og hadde gått ned i stuen hvor hun traff på Houston. Ifølge Polanski skal Gailey ha vært flau over at Houston så henne.⁷⁶ Gailey gikk fort til bilen, mens Polanski prøvde å introdusere henne og gestikulerte til Houston at han snart skulle være tilbake for å slå av en prat. Utenfor satt Gailey i bilen og hadde ikke lyst til å gå tilbake inn i huset. Polanski syntes at han i det minste skulle snakke litt med Houston. I huset informerte Polanski Houston om at de tok bilder, brukte jacuzzien og svømte i bassenget. Han sa ikke noe om samleiet siden han antok at Houston hadde forstått hva som foregikk.⁷⁷ Bevisst over at Gailey ventet i bilen, brukte han telefonen raskt for å sjekke om han hadde fått noen beskjeder. Houston ville deretter vite hvorfor de to hadde det så travelt med å komme seg av gårde. Polanski nevnte så astma-anfallet og gikk ut til bilen. Mens Gailey hevdet at de ikke

73 Superior Court of the State of California, 97

74 Superior Court of the State of California, 99

75 Superior Court of the State of California, 103

76 Polanski, 393

77 Polanski, 394

snakket mye i bilen, sier Polanski at hun snakket mye om en skoleoppsetning av «Midsummer Night's Dream», at han hjalp henne med en tekst og foreslo at hun, hennes familie og han selv kunne gå på kino sammen en gang.

Ifølge Gaileys utsagn i retten, gikk hun etter de hadde kommet hjem inn i huset, opp til rommet sitt og skiftet. Hun fortalte moren kort om at hun løy for Polanski om astma-anfallet. Moren godtok informasjonen og Gailey vendte tilbake til rommet sitt og ringte kjæresten. Han stakk innom kort tid etter og hun fortalte ham om hendelsene. Moren kom inn i rommet og tilstod at Gaileys søster Kim hadde stått utenfor døren og hørt hva Gailey hadde fortalt kjæresten sin. Moren ringte politiet og Gailey ble fraktet til et sykehus hvor hun ble undersøkt.⁷⁸

Polanski sier i sin selvbiografi at Gailey forsvant ganske fort inn i huset etter deres ankomst, mens han brukte noen minutter på å sortere både dagens bilder og bildene fra den tidligere fotosesjonen. Han møtte Gaileys mor i entréen og forhørte seg om Gaileys astma. Moren svarte at det ikke var så alvorlig og de forflyttet seg til stuen hvor morens kjæreste satt og så på tv. Moren og kjæresten begynte å se på bildene Polanski hadde tatt. Ifølge moren var både hun og kjæresten hennes sjokkert over toppløsbildene.⁷⁹ Polanski la merke til at både moren og kjæresten forholdt seg mye kjøliger til ham enn tidligere⁸⁰, men antok at det ikke hadde noe med bildene å gjøre, siden de, ifølge ham, ga tegn til at de likte dem.⁸¹ Polanski forlot huset like etter og dro hjem. Dagen etter banket politiet på hotelldøren hans.

2.2.2. Rettsaken anno 1977

Rettsaken mot Polanski åpnet 24. mars 1977 i Santa Monica Court og vekket stor medieinteresse. Statsadvokat Roger Gunson presenterte denne dagen bevisene og fakta til en jury for å få godkjent en videre rettsprosess. I løpet av dagen ble også Gailey og andre vitner avhørt. Resultatet er en rettsrapport som jeg har støttet meg på tidligere i beskrivelsen av hendelsene som førte til prosessen. Juryen godkjente så seks anklager rettet mot Polanski:

1. «furnishing a controlled substance to a minor» - utdeling av reseptpliktige substanser til en mindreåring
2. «committing a lewd or lascivious act» - utføre en utuktig handling

⁷⁸ Superior Court of the State of California, 105

⁷⁹ Marina Zenovich, *Roman Polanski: Odd Man Out*, (USA: Perfect Weekend/ Slated Group, 2012), streamed video

⁸⁰ Polanski, 395

⁸¹ Polanski, 394

3. «having unlawful sexual intercourse/ statutory rape» - ulovlig samleie med en mindreåring
4. «perversion» - perversjon
5. «sodomy» - analt samleie
6. «rape by use of drugs» - voldtekt ved bruk av rusmidler⁸²

Polanskis advokat, Douglas Dalton, så en mulighet i å bekjenne seg skyldig i én av disse anklagene under betingelsen at de andre ble droppet. Skulle dette ikke skje, skulle Polanski insistere på en rettssak.⁸³ Gunson ønsket seg derimot at hvis det skulle komme til en rettssak, skulle dette skje fort siden Gailey «...is getting older all the time» og at det var ifølge Polanski åpenbart at jenta fremstod eldre enn hun egentlig var.⁸⁴ I selvbiografien gjengir Polanski en hendelse som senere også ble bekreftet av statsadvokaten; Gailey, moren og hennes kjæreste møtte opp på Gunsons kontor for å gå gjennom spørsmål som kom til å bli stillt i retten. Gailey og kjæresten til moren ventet ute. Tilfeldigvis så Gunsons kontorbetjent hvordan Gailey og kjæresten til moren klemmet hverandre på en måte som åpenbart var mer enn en klem mellom stedatter og stefar.⁸⁵

8. august 1977 ble partene enige om at Polanski bare skulle bli anklaget for ulovlig samleie med en mindreåring, og at de andre tiltale burde frafalle. Polanski begrunner dette med at Gaileys forklaring antakeligvis ikke hadde holdt stand i en rettssak⁸⁶, mens Gaileys advokat Lawrence Silver påstod at beslutningen ble tatt for å spare Gailey for ytterligere belastning.⁸⁷ I Polanskis søknad fra 2009 om å få saken henlagt står det eksplisitt: «This was an open plea to the court, meaning that at the time of the plea, there did not exist any agreement as to what sentence may or may not be imposed».⁸⁸ Dette betyr at selv om man på dette tidspunktet ble enige om hvilken tiltale Polanski bekjente seg skyldig i, skulle straffen bli avgjort av en dommer i september 1977. Før dommen kunne bli avsagt i september, måtte Polanski stille opp for psykiatrisk vurdering, som skulle hjelpe til å avgjøre om han burde bli frisatt med en betinget dom eller sone en fengselstraff. I denne vurderingen undersøker to psykiatere, Dr. Ronald Markman og Dr. Alvin E. Davis, om Polanski dessuten kunne regnes som pedofil eller om han hadde en hang til unormal seksuell oppførsel.⁸⁹ Psykiaterne avgjorde at Polanski

⁸² Polanski, 401

⁸³ Polanski, 405

⁸⁴ Polanski, 405

⁸⁵ Polanski, 406,

Marina Zenovich, *Roman Polanski: Wanted and Desired*, (USA / UK: Antidote Films og BBC, 2008), DVD

⁸⁶ Polanski, 406

⁸⁷ Douglas Dalton et al. *Dismissal motion*, 2. December 2008, 8

⁸⁸ Dalton et al., 8

⁸⁹ Dalton et al., 409

var en person som hadde gjennomlevd mye i sitt liv. I rapporten fra tilsynsvergen fremhever Dr. Davis at Polanski «...is not a pedophile. The offence occurred as an isolated instance of transient poor judgement...».⁹⁰ Dr. Markman ser seg enig i dette poenget⁹¹ og skriver at samleiet var «neither a forceful or aggressive sexual act» og at han anbefaler terapi, ikke for seksuelt relaterte problemer, men en uløst depresjon.⁹² Dr. Davis anbefaler ikke noe terapi men fremhever at for Polanski «...freedom to continue working is vital to his well being...»⁹³ og så ikke noe gjentakelsesfare.⁹⁴ Tilsynsvergens anbefaling ble derfor å bøtelegge Polanski og ikke gi ham fengselsstraff. Før dommen skulle kunngjøres 19. september 1977, nevnte dommer Laurence Rittenband overfor både Gunson og Dawson at han hadde foretrukket at Polanski ble fengslet. Derfor hadde Rittenband bestemt at hans kjennelse skulle være å sende Polanski til Chino fengsel hvor han kunne sone sin straff ved å gjennomgå en ny og ekstensiv psykiatrisk evaluering.⁹⁵ Skulle utfallet av denne evalueringen bli positivt, ville dette fengselsoppholdet utgjøre all Polanskis straff.⁹⁶ Som det ble kjent gjennom dokumentarfilmen *Roman Polanski: Wanted and Desired* 30 år senere, har tingsrettsadvokat David Wells i en privat samtale rådet Rittenband til å straffe Polanski på en slik måte.⁹⁷ Uvitentende om Wells inflytelse, kritiserte både Gunson og tilsynsvergen denne straffemåten, siden et slikt opphold for evaluering ikke bør kunne brukes som straff. Videre hadde både tilsynsvergen og familien Gailey uttalt seg om at de ikke ønsket Polanski fengslet.⁹⁸ Men Rittenband insisterte på denne straffemåten og informerte Gunson og Dawson om dette i en samtale på sitt kontor. Der foreslo dommeren «...to «stage» a hearing in which they would each present their designated arguments and the judge would proceed to impose the sentence as if his ruling had not already been decided».⁹⁹ Denne iscenesettelsen skulle tilfredsstille mediene og motvirke kritikk som kunne rettes mot dommeren.¹⁰⁰ Polanski søkte imidlertid om å utsette fengselsoppholdet til han hadde avsluttet den første fasen i planleggingen av sin nye film¹⁰¹ og Rittenband godkjente denne søknaden. I forbindelse med filmforbredelsene besøkte Polanski Oktoberfest i München, hvor det ble tatt et fotografi av ham sammen med to unge

90 Kenneth F. Fare, «Probation report fra 1977» i *Dismissal motion*, 2. desember 2008, 93

91 Fare, 95

92 Fare, 95

93 Fare, 93ff

94 Fare, 93

95 Dalton et al., 37, Zenovich, *Roman Polanski: Wanted and Desired*, 2008, DVD

96 Dalton et al., 37

97 Dalton et al., 38

98 Dalton et al., 9

99 Dalton et al. 9, 38

100 Zenovich, *Roman Polanski: Wanted and Desired*, 2008, DVD

101 Polanski, 407

kvinner.¹⁰² Ifølge Polanski og hans venn som var tilstede ble bildet misoppfattet av mediene, siden Polanski og kvinnene satt ved siden av henholdsvis deres kjæreste og ektemann.¹⁰³ David Wells viste dommeren disse bildene¹⁰⁴ og med hans innflytelse og kritikken fra mediene¹⁰⁵ beordret Rittenband Polanski tilbake til USA for å melde seg ved Chino fengsel, selv om han tidligere hadde godkjent flere utsettelse slik at Polanski kunne jobbe på filmen. Polanski fulgte ordren og oppholdt seg i Chino fengsel i 42 dager. Fengslets evaluering var positiv, og det ble anbefalt en betinget straff uten videre fengselsopphold.¹⁰⁶ Selv om Rittenband hadde lovet at dette oppholdet skulle konkludere Polanskis straff, trakk han sitt løfte tilbake. I en samtale på sitt kontor informerte Rittenband om at han på grunn av «kritikken han så seg utsatt for», hadde ombestemt seg. Han skulle dømme Polanski til enda 48 dager i fengsel uten noen høring og beordre Polanskis deportasjon etter fengselsoppholdets fullbyrdelse.¹⁰⁷ Både statsadvokat Gunson og Polanskis advokat Dalton protesterte mot denne avgjørelsen, men dommeren overså deres innvendinger.¹⁰⁸ Ifølge Dalton foreslo Rittenband igjen å gjennomføre en «iscenesatt» argumentasjon i retten slik at han kunne dømme Polanski til å fullføre de 90 fastsatte dager, av hvilke bare 42 dager var sonet hittil.¹⁰⁹ Dalton innkalte deretter Polanski til et møte hvor han informerte om Rittenbands nye plan. Ifølge Polanski var Dalton ikke sikker på om Rittenband ville sette ham på frifot etter de 90 dagene var ferdig sonet. Polanski sier i sin selvbiografi: «Since the judge seemed determined to prevent me from ever again living and working in the US...an obvious question arose; what had I to gain by staying? The answer appeared to be: Nothing».¹¹⁰ Som det fremgår i sitatet så Polanski ikke noen annen utvei enn å flykte til Paris hvor han, på grunn av sitt franske pass, ikke kunne deporteres. Straffen, som i Gunsons, Daltons, Gaileys og Polanskis øyne ble sonet, fremstår i det amerikanske rettsystemet til dags dato som usonet. På grunn av dette kan Polanski, skulle han sette fot på amerikansk jord eller reise inn i et land som har inngått en deportasjonsavtale med USA, bli arrestert og dømt til å sone straffen man pålegger ham.

102 Dalton et al. 40

103 Polanski, 410,

Zenovich, *Roman Polanski: Wanted and Desired*, 2008, DVD

104 Dalton et al. 40

105 Dalton et al. 40

106 Dalton et al. 41

107 Dalton et al. 41, 42

108 Dalton et al. 42

109 Dalton et al. 42

110 Polanski, 425ff.

2.3. Polanski sakens «andre kapittel»: 2009

2.3.1. Hendelser mellom 1977 og 2009

Etter sin flukt bosatte Polanski seg for godt i Paris. Gjennom en venn ble han kjent med franske skuespilleren Emmanuelle Seigner og paret giftet seg i 1989.¹¹¹ Selv om Polanski først ikke ville ha barn etter de grusomme hendelsene i 1969 bestemte paret seg allikevel til å stifte en familie.¹¹² I 1993 ble Polanski og Seigner foreldre til datteren Morgane. Sønnen Elvis ble født i 1998. Familien bor til dags dato i Paris og oppholder seg fortsatt ofte i Gstaad, Sveits. Polanski fortsatte å lage filmer, men måtte fra nå av stadig ta hensyn til å filme i land som ikke støttet deportasjonssøknaden fra USA. I 2002 utmerket Academy of Motion Picture Arts and Sciences ham med en Oscar for beste regissør for *The Pianist*. Men på grunn av den fortsatt åpne amerikanske arrestordren, kunne Polanski ikke motta prisen selv. Mot slutten av 2005 kjøpte Polanski et Chalet i Gstaad som han leide over mange år.

Samantha Gailey ble gravid da hun var bare 18 år gammel og giftet seg året etter. Hun og eksmannen skilte lag før barnet fylte ett år.¹¹³ Hun fullførte sin utdanning som sekretær, møtte sin nåværende ektemann David Geimer, bosatte seg i Hawaii og fikk to barn til. I 1988 saksøkte Gailey, nå kalt Geimer, Roman Polanski, som i sin tur var villig til å finne en løsning med henne.¹¹⁴ I 1993 resulterte dette i en forlik på 500'000 dollar som Polanski skulle betale til Geimer¹¹⁵. Etter dette tilga Geimer ham offentlig og støttet forslaget om at Polanski burde være i stand til å reise til USA igjen. I 1997 foretok Douglas Dalton og Roger Gunson et forsøk på å gjenoppta og få saken lukket. Gunson, Dalton og den ansvarlige dommeren Larry Filder møttes flere ganger uten noe rettskriver til stede.¹¹⁶ Geimer og hennes advokat støttet denne bestrebelsen ved å skrive brev til Fidler hvor hun fordret at saken skulle lukkes og anklagen mot Polanski henlegges.¹¹⁷ Fidler fastsatte at Polanski måtte møte opp personlig i Los Angeles, men at han skulle bli løslatt betinget umiddelbart. Dessuten skulle Polanski møte en tilsynsverge og gjennomgå en ny evaluering fra samme instans. Deretter skulle en ny

111 Bouzereau, *Roman Polanski: a film memoir*, 2011, DVD

112 Bouzereau, *Roman Polanski: a film memoir*, 2010, DVD

113 Danielle Morton, «Forgive and Forget», *People.com archive*, 15. desember 1997, (17. september 2013).
<<http://www.people.com/people/archive/article/0,,20124052,00.html>>

114 Gabriel Madway, «Polanski agreed to pay victim 500'000 dollars - LA times», *Reuters*, 3. oktober 2009, (17. september 2013). <<http://www.reuters.com/article/2009/10/03/polanski-settlement-idUSN0335497720091003>>

115 Madway, <<http://www.reuters.com/article/2009/10/03/us-polanski-settlement-idUSTRE5922BF20091003>>. Det er imidlertid ikke sikker om Polanski virkelig har betalt hele summen til Geimer

116 Dalton et al., 43

117 Dalton et al., 106, 107

høring finne sted hvor en betinget straff ble fastsatt uten at Polanski skulle sone noen fengselstid.¹¹⁸ På grunn av den store medieinteressen for saken i 1977 og for at offentligheten skulle kunne forstå hvordan ting gikk for seg, syntes Fidler at høringen skulle bli filmet og sendt på TV.¹¹⁹ Av hensyn til sin familie og på grunn av det store mediefokus som en slik mediehendelse hadde skapt, avslo Polanski disse betingelsene og i 2005 utstedte USA en internasjonal arrestordre mot Roman Polanski. Selv om Marina Zenovichs dokumentar *Roman Polanski: Wanted and Desired* fra 2007 inntok et kritisk syn på Polanskis liv og handlinger i 1977, troppet filmen opp med flere bevis for en urettferdig prosess mot Polanski, og Dalton så vel som Polanskis to andre advokater, gjorde enda et forsøk til å få saken lukket. Men dommeren Peter Espinoza avslo denne bestrebelsen¹²⁰ og saken forble, igjen, uløst.

2.3.2. Hendelsene i 2009

26. september 2009 reiser Roman Polanski til Zurich for å ta imot en pris for sitt livsverk på Zurich Film Festival. På flyplassen blir Polanski, i årevis en regulær gjest i Sveits, overraskende arrestert av sveitsisk politi som med dette svarer på den internasjonale arrestasjonsordren fra 2005. Noen timer senere ser det ut som om mediene over hele verden skriver om intet annet. «Hvorfor akkurat nå og hvorfor i Sveits?» blir et av de mest stilte spørsmålene. At Sveits nylig var innblandet i en bankskandale som ikke akkurat spredte glede i USA og at sveitsere dermed behøver å stille seg godt med amerikanere er et av de mest populære svarene på dette spørsmålet.¹²¹ Mens mediene og dets lesere og seere spekulerer på den virkelige motivasjonen bak arrestasjonen, ringer Polanskis kone Emmanuelle Seigner til venner og starter en underskiftskampanje for å få mannen sin løslatt. Mange kjendiser og filmskapere verden over står sammen og undertegner. Reaksjoner på dette i både mediene og avisenes kommentarfelt lar ikke lenge vente på seg. 28. september kunngjør Polanskis advokater at de har utarbeidet og sendt en klage mot utleveringsordren¹²² mens mediene graver ut detaljer om saken og offentliggjør Polanskis og Geimers forliksum fra 1993.¹²³ Spørsmål om hvorfor Sveits valgte å arrestere Polanski nå, mens han hadde reist inn og ut av

118 Dalton et al., 44

119 Dalton et al., 44

120 Ukjent, «Judge rejects dismissal motion from Polanski», *Deseret News*, 11. januar 2009, (17. september 2013). <<http://www.deseretnews.com/article/705276653/Judge-rejects-dismissal-motion-from-Polanski.html>>

121 Jack Bremer, «Polanski shock: the Swiss tipped off the Americans», *The Week UK*, 21. oktober 2009, (17. september 2013). <<http://www.theweek.co.uk/people-news/19069/polanski-shock-swiss-tipped-americans>>

122 Ukjent, «Der Fall Polanski im Zeitraffer», *Basler Zeitung*, 4. desember 2009, (17. september 2013). <<http://bazonline.ch/schweiz/dossier/der-fall-polanski/1Der-Fall-Polanski-im-Zeittraffer/story/31113772>>

123 Gabriel Madway, «Polanski agreed to pay victim 500'000 dollars: report», *Reuters*, 3. oktober 2009, (17. september 2013). <<http://www.reuters.com/article/2009/10/03/us-polanski-settlement-idUSTRE5922BF20091003>>

Sveits i årevis og til og med hadde kjøpt et feriehus som blant annet forutsetter en grundig undersøkelse både av søkerens rulleblad og om åpne arrestasjonsordre foreligger, ble reist oftere og oftere. Det sveitsiske rettsdepartementet reagerte og bekreftet at de godkjente Polanskis søknad om kjøp av et Chalet i Gstaad mot slutten av 2005, til tross for at den internasjonale arrestorden allerede var fastsatt. Senere ble det videre kjent at samme departement varslet de amerikanske myndighetene om Polanskis innreise til Sveits, forhørte seg om arrestordrens status og dermed hadde planlagt arrestasjonen. Dette ble også nevnt av den sveitsiske justisministeren Evelyne Widmer Schlumpf i sitt intervju med den Sveitsiske nasjonale tv-kanalen SRF.¹²⁴ I intervjuet tar Widmer Schlumpf stilling til arrestasjonen og kritikken mot at Sveits ga etter for press fra USA, noe hun avkrefter ved å henvise til en avtale Sveits hadde inngått med USA i 1990. Dette hadde forpliktet Sveits til å svare på arrestasjonsordre stilt fra partiene som også hadde undertegnet samme avtale. Hun forteller dessuten at 26. september 2009 var første gang sveitsiske myndigheter ble forhåndsvarslet om at Polanski ville reise inn til Sveits.¹²⁵ 6. oktober fastsetter det sveitsiske rettsdepartementet at Polanski, på grunn av «en høy fluktrisiko», forblir i fengslet i Winterthur inntil videre og ikke kan slippes fri mot kausjon betalt av Polanski.¹²⁶ Strafferetten i Bern ser seg enig i dette og nevner at Polanski har gitt en høy, men ikke likvid kausjon, noe som ikke svarer til de lovlige krav som må stilles i denne saken. Etter dette uttaler en av Polanskis advokater, Hervé Temime seg, og sier at hans klient håper å bli satt under husarrest i sitt Chalet i Gstaad og at han ser seg villig til å bære elektroniske fotlenker.¹²⁷

Polanskis advokater kunngjør dessuten at de skal videreføre saken til «Bundesstrafgericht». Denne rettsinstansen godkjenner 24. november 2009 den stilte kausjonen av 24 millioner sveitsiske Franc (NOK 152 millioner), som må betales kontant og søknaden om at Polanski blir satt under husarrest i sitt Chalet i Gstaad inntil myndighetene har avgjort om Polanski kan bli utlevert eller ikke. Dette betinger imidlertid at han bærer elektroniske lenker til enhver tid. Etter noen forsinkelser av kausjonsutbetalingen, og etter at Polanskis reisedokumenter ble overgitt til politiet, forlater Polanski den 3. desember 2009 fengslet i Winterthur og blir fraktet til Gstaad. Der blir Polanski og hans familie fra første stund omringet av journalister og kameraer. Den 9. desember 2009 møtes Polanskis amerikanske advokater, blant dem Douglas Dalton, i retten i Los Angeles for å få saken mot Polanski henlagt. De henviser både

124 Swissinfovideos, «Swiss defend Polanski detention», *Youtube*, 28. september 2009, (17. september 2013). <http://www.youtube.com/watch?v=n9TCO_-Knbo>, nettvideo

125 Swissinfovideos, <http://www.youtube.com/watch?v=n9TCO_-Knbo>.

126 Markus Felber, «Bundesstrafgericht: Polanski bleibt in Haft», *Neue Zürcher Zeitung*, 21. oktober 2009, (17. september 2013). <http://www.nzz.ch/nachrichten/politik/schweiz/polanski_bleibt_in_haft_1.3899353.html>

127 Marcel Gyr, «Hoffen auf Gstaad», *Neue Zürcher Zeitung*, 30. september 2009, (17. september 2013). <http://www.nzz.ch/nachrichten/politik/schweiz/hoffen_auf_gstaad_1.3722503.html>

til at Polanski hadde sonet de fastsatte 42 dager i 1977 og til juridiske feil så vel som dommer Rittenbands partiskhet i rettsaken.¹²⁸ 21. desember 2009 melder *Basler Zeitung* at Polanskis begjærelse av sakens henleggelse ble avvist. Ifølge avisen skal retten i Los Angeles ha fastsatt at søknaden bare kunne prøves om Polanski møter opp i retten personlig.¹²⁹ Dagen etter kunngjør retten i Los Angeles overraskende at Polanskis bebreidelser om juridiske feil i rettsaken i 1977 muligens kan gjennomgå i Polanskis fravær.¹³⁰ Etter at advokatene sendte en slik søknad til retten den 26. desember 2009, ble partene innkalt til retten i Los Angeles den 22. januar 2010.¹³¹ Der insisterte statsadvokaten David Walgren på Polanskis tilstedeværelse i retten og begjærelsen ble dermed avvist. Polanskis advokater anket avgjørelsen.¹³² Men også neste instans av slo både advokatenes og Samantha Geimers begjæring om å få saken henlagt.¹³³ Etter dette siste avslaget begynte det sveitsiske justisdepartementet å prøve utleveringssøknaden fra USA, men kunngjorde at de behøvde mer informasjon og dokumenter fra de amerikanske myndighetene.¹³⁴ 29. april 2010 blir det kjent at Polanskis amerikanske advokater søkte om at de sveitsiske myndighetene får innsikt i disse hittil forseglete dokumenter. Sistnevnte skulle inneholde « transcripts from key depositions from a former prosecutor on the Polanski case ».¹³⁵ Ifølge Marina Zenovichs oppfølgerfilm *Roman Polanski: Odd Man Out* fra 2012¹³⁶, inneholder dokumentene trolig utsagn fra sakens statsadvokat fra 1977, den nå kreftsyke Roger Gunson, om at begge partene og dommeren Rittenband hadde blitt enige om at Polanskis 42 dager under psykiatrisk undersøkelse skulle utgjøre en betinget straff. Er dette tilfellet, betyr det med andre ord at Polanski hadde sonet sin straff allerede. Med dette hadde en utlevering til Amerika også vært overflødig.¹³⁷ Innsikt i

128 Alois Feusi, «Roman Polanski muss vor den Richter», *Neue Zürcher Zeitung*, 24. april 2010, (17. september 2013).

129 Ukjent, «Rückschlag für Roman Polanski: Verfahren wird nicht eingestellt», *Basler Zeitung*, 21. desember 2009, (17. september 2013). <http://www.nzz.ch/nachrichten/politik/schweiz/roman_polanski_muss_vor_den_richter_1.5538813.html>
129 Ukjent, «Rückschlag für Roman Polanski: Verfahren wird nicht eingestellt», *Basler Zeitung*, 21. desember 2009, (17. september 2013). <http://www.nzz.ch/nachrichten/politik/schweiz/roman_polanski_muss_vor_den_richter_1.5538813.html>

130 Ukjent, «US-Gericht gibt Polanski einen Tipp», *Basler Zeitung*, 22. desember 2009, (17. september 2013). <http://www.nzz.ch/nachrichten/politik/schweiz/polanski_ersucht_die_amerikanische_justiz_um_einen_prozess_in_abwesenheit_1.4463981.html>

131 Ursula Schnyder, Palo Alto, «Polanski ersucht die amerikanische Justiz um einen Prozess in Abwesenheit», *Neue Zürcher Zeitung*, 8. januar 2010, (17. september 2013). <http://www.nzz.ch/nachrichten/politik/schweiz/polanski_ersucht_die_amerikanische_justiz_um_einen_prozess_in_abwesenheit_1.4463981.html>

132 Feusi, <http://www.nzz.ch/nachrichten/politik/schweiz/roman_polanski_muss_vor_den_richter_1.5538813.html>

133 Todd Eastham (ed). «Polanski loses bid to be sentenced in absentia», *Reuters*, 22. april 2010, (17. september 2013). <<http://www.reuters.com/article/2010/04/22/us-polanski-absentia-idUSTRE63L6KN20100422>>

134 Feusi, <http://www.nzz.ch/nachrichten/politik/schweiz/roman_polanski_muss_vor_den_richter_1.5538813.html>

135 Jill Serjeant og Cynthia Osterman (ed.), «Polanski lawyers fire new salvo in extradition», *Reuters*, 29. april 2010, (17. september 2013). <<http://www.reuters.com/article/2010/04/29/us-polanski-idUSTRE63S5JZ20100429>>

136 Zenovich, *Roman Polanski: Odd Man Out*, 2012, streamed video

137 Beat Waber, «Polanski ist frei - Auslieferungsverfahren wird revidiert», *Neue Zürcher Zeitung*, 12. juli 2010, (17. september 2013). <http://www.nzz.ch/nachrichten/politik/schweiz/polanski_ist_frei_auslieferungsverfahren_wird_revidiert_1.6577894.html>

disse dokumentene er altså ifølge advokatene nødvendig, siden Sveits ellers ikke råder over den nødvendige informasjonen til å ta en avgjørelse om Polanskis utlevering. Det som advokatene med andre ord ønsket var å få tillatelse til å kopiere dokumentene og sende dem til de sveitsiske myndighetene til innsikt, for å bevise deres krav om juridiske feil og upartiskhet i saken i 1977.¹³⁸ Den 2. mai 2010 uttaler Polanski seg for aller første gang siden sin arrestasjon i form av et åpent brev, publisert på nettavisen «La règle du jeu» der den franske filosofen, politiske aktivisten og Polanskis venn, Bernard Henry Levi, er redaktør. Der presenterer Polanski sin versjon av hendelsene i 1977 og henviser både til juridiske feil i saken og at Samantha Geimers forsøk for å få saken henlagt ble avvist. Videre kritiserer Polanski blant annet statsadvokaten David Walgren for å utnytte medieoppmerksomheten rundt saken som ledd i sin egen valgkamp så vel som de amerikanske myndighetene for å være mer interessert i å servere ham på sølvfat til mediene, enn å finne en rettferdig løsning i saken.¹³⁹ Han avslutter brevet ved å si: «Such are the facts I wished to put before you in the hope that Switzerland will recognize that there are no grounds for extradition, and that I shall be able to find peace, be reunited with my family, and live in freedom in my native land.»¹⁴⁰ Den 10. mai 2010 insisterer dommeren Peter Espinoza på at de omtalte dokumentene forblir forseglet, og avslår dermed søknaden til Polanskis advokater. Dommeren begrunner denne avgjørelsen med at de sveitsiske myndighetene har all nødvendig informasjon for å avgjøre om Polanski blir utlevert eller ikke.¹⁴¹ Den 14. mai 2010 uttaler den engelske skuespilleren Charlotte Lewis seg i en pressekonferanse om at hun ble også seksuelt misbrukt av Polanski da hun var 16 år gammel.¹⁴² Mens Lewis ikke ville gi noen detaljer om det påståtte overgrepet under pressekonferansen, avslørte hun noen dager senere i et intervju med *Mail on Sunday* hva som skjedde i 1983.¹⁴³ Fordi han var interessert i Lewis' eksotiske utseende for en rolle i sin film *Pirates* skal Polanski ha ønsket å arrangere et møte med henne. Lewis reiste sammen med Eliza, Polanskis venn, til Paris. Ifølge Lewis hevdet Polanski så at hotellet kvinnene skulle bo på ikke var bra nok og insisterte på at de skulle bo i hans leilighet. Etter at Eliza hadde bestemt seg for å sove et annet sted i nærheten, forble Lewis i leiligheten og drakk

138 Serjeant og Osterman (ed.), <<http://www.reuters.com/article/2010/04/29/us-polanski-idUSTRE63S5JZ20100429>>

139 Polanski, «I can remain silent no longer», <<http://www.bernard-henri-levy.com/i-can-remain-silent-no-longer-5380.html>>

140 Polanski, <<http://www.bernard-henri-levy.com/i-can-remain-silent-no-longer-5380.html>>

141 Jill Serjeant, «LA judge rejects bid in Polanski case», *Reuters*, 10. mai 2010, (17. september 2013). <<http://www.reuters.com/article/2010/05/10/us-polanski-idUSTRE64608K20100510>>

142 media1512, «British actress Charlotte Lewis claims abuse by Roman Polanski when she was 16», *Youtube*, 14. mai 2010, (17. september 2013). <<http://www.youtube.com/watch?v=jDvyuJmSgVo>>, nettvideo

143 Katie Nicholl og Laura Collins, «I will never forgive Polanski. I'm telling the truth and Roman knows it: Actress Charlotte Lewis claims she was abused by director when she was 16», *Mail online*, 19. mai 2010, (17. september 2013). <<http://www.dailymail.co.uk/femail/article-1278722/I-forgive-Polanski-Im-telling-truth-Roman-knows-Actress-Charlotte-Lewis-claims-abused-director-16.html>>

champagne med Polanski. Etter en stund skal han ha gjort tilnærmelser som å kysse henne og berøre hennes bryster. Lewis hevder at hun sa at hun har kjæreste og at Polanski ikke var interessert i å høre om det. Han skulle ha hevdet: «If you're not a big enough girl to have sex with me, you're not big enough to do the screen test. I must sleep with every actress that I work with, that's how I get to know them, how I mould them.»¹⁴⁴ Lewis hevdet med andre ord at Polanski utnyttet sin stilling som regissør som kunne gi henne, en fattig jente, en rolle i en film. Lewis hevder så at hun begynte å gråte, avviste Polanski og forlot så leiligheten. Siden hun trodde at hun nå går glipp av en stor sjanse angret hun og vendte tilbake til leiligheten, hvor hun hevder at de hadde sex på samme måte som Geimer og Polanski i 1977.¹⁴⁵ Polanskis advokater avviser Lewis' anklager i et telefonintervju med den franske TV-kanalen *Europe 1*.¹⁴⁶ Kort tid etter dukker det opp et intervju Lewis ga til *News of the World* i 1999 hvor hun hevdet at:

I knew Roman had done something wrong in America but I wasn't too sure what. Anyway, I was fascinated by him, and I wanted to be his lover... He'd already cast me in his film *Pirates*, so it wasn't like it was a casting-couch thing where you HAVE to sleep with someone to get the part. I wanted him probably more than he wanted me.¹⁴⁷

Lewis' uttsett i 1999 støtter med andre ord ikke misbruksanklagene fra 2010. Etter intervjuet gjorde sin runde i mediene hevdet Lewis at *News of the world* hadde lagt usanne sitater i hennes munn og holdt fast ved sin misbruksversjon.¹⁴⁸ Den 28. juli 2010, altså etter Polanskis frilåtelse 12. juli 2010, hevder forhenværende modell Edith Vogelhut at også hun ble seksuelt misbrukt av Polanski i 1974 da hun var 21 år gammel. Ifølge Vogelhuts intervju med RadarOnline.com møtte hun Polanski gjennom Robert Evans, produsent for blant annet *Chinatown*. De dro, ifølge Vogelhut, til Jack Nicholsons hus hvor de røykte «litt» marihuana og drakk Brandy. Så skal Polanski ha dopet henne med en pille, lenket henne med håndjern til sengen, og hadde så sex med henne analt.¹⁴⁹ Ut av skam over det som skjedde hadde hun aldri

144 Nicholl og Collins, <<http://www.dailymail.co.uk/femail/article-1278722/I-forgive-Polanski-Im-telling-truth-Roman-knows-Actress-Charlotte-Lewis-claims-abused-director-16.html>>

145 Nicholl og Collins, <<http://www.dailymail.co.uk/femail/article-1278722/I-forgive-Polanski-Im-telling-truth-Roman-knows-Actress-Charlotte-Lewis-claims-abused-director-16.html>>

146 Ukjent, «Polanski hat keine Ahnung wovon sie spricht», *Basler Zeitung*, 15. mai 2010, (17. september 2013). <http://bazonline.ch/panorama/vermischtes/Polanski-hat-keine-Ahnung-wovon-sie-spricht/story/25094566?tag_id=498>

147 Stuart White, «Wild child: Charlotte Lewis full-text interview», *La regle du jeu*, 27. mai 2010, (17. september 2013). <<http://laregledujeu.org/2010/05/27/1703/wild-child-charlotte-lewis-full-text-interview-2/>>

148 Ukjent, «Affäre Polanski: Zweifel and Lewis' Vorwürfen», *Basler Zeitung*, 20. mai 2010, (17. september 2013). <http://bazonline.ch/panorama/vermischtes/Affaere-Polanski-Zweifel-an-Lewis-Vorwurfen/story/31990344?tag_id=498>

149 Ukjent, «Edith Vogelhut: Roman Polanski Raped, Drugged, Handcuffed me», *The Huffington Post*, 25. mai 2011, (17. september 2013). <http://www.huffingtonpost.com/2010/07/27/edith-vogelhut-roman-pola_n_661194.html>

fortalt noen om dette før. Først etter at Charlotte Lewis vendte seg til offentligheten med sin historie, snakket hun med statsadvokaten i Los Angeles.¹⁵⁰

Den 12. juli 2010 kunngjorde den sveitsiske justisministeren Evelyne Widmer Schlumpf på en pressekonferanse at Roman Polanski ikke blir utlevert til USA og dermed er «en fri mann».¹⁵¹ Widmer Schlumpf begrunner denne avgjørelsen ved mangler i USAs utleveringssøknad og at sveitsiske myndigheter ikke fikk innsikt i en protokoll¹⁵² som amerikanske myndigheter til tross for de sveitsiske myndighetenes etterspørsel, ikke har bevilget innsikt i. Ifølge den sveitsiske avisen *NZZ* inneholder denne protokollen de tidligere omtalte dokumentene, som inneholder Roger Gunsons utsagn om at partene og dommeren Rittenband hadde blitt enige om at Polanskis opphold i 42 dager til psykiatrisk vurdering allerede konkluderte hans betingede straff.¹⁵³ Fordi de sveitsiske myndigheter ikke fikk innsikt i denne protokollen, kunne de heller ikke motbevise potensielle tvilsumheter i skildringen av sakforholdet i utleveringssøknaden.¹⁵⁴ Widmer Schlumpf påpeker videre at de sveitsiske myndighetens oppgave ikke innebar å avgjøre Polanskis skyld eller uskyld i saken. Det de hadde plikt til å undersøke var først og fremst om USAs utleveringssøknad var berettighet eller ikke.¹⁵⁵

Samme dag som Widmer Schlumpf informerte offentligheten om hans frilatelset fikk Polanski sine reisepapirer tilbake og forlot sitt Chalet i Gstaad. Under besøket på sin kones konsert på Montreux Jazz Festival 17. juli 2010 gir Polanski sitt første intervju til den frank/sveitsiske tv-kanalen TSRI. Der uttrykker han sin takknemlighet både til sin familie, til alle som «var modige nok til å forsvare ham» og til folk i Gstaad som sendte ham vin, blomster og mat.¹⁵⁶ Også Samantha Geimer uttalte seg positivt om den sveitsiske avgjørelsen både i et radiointervju med franske Europe 1, 13. juli 2010¹⁵⁷, og senere på Larry King Live 7. oktober 2010.¹⁵⁸ I løpet av sistnevnte intervju, som jeg belyser nærmere i analysedelen, sier hun blant

150 Ukjent, «Neuer Vergewaltigungsvorwurf gegen Polanski», *Basler Zeitung*, 28. juli 2010, (17. september 2013). <<http://bazonline.ch/panorama/vermischtes/Neuer-Vergewaltigungsvorwurf-gegen-Polanski/story/11992433>>

151 SRF, «Polanski wird nicht ausgeliefert», *SRF Videoportal*, 12. juli 2010, (17. september 2013). <<http://www.srf.ch/player/tv/tagesschau/video/polanski-wird-nicht-ausgeliefert?id=bcfa4bb7-76ef-4b4a-aa59-809fee00c2e3>>, nettvideo

152 SRF, «Fehlendes Protokoll», *SRF Videoportal*, 12. juli 2010, (17. september 2013).

<<http://www.videoportal.srf.tv/video?id=5ca269bd-571f-40c1-a200-8fb02355baa1>>, nettvideo

153 Waber, <http://www.nzz.ch/nachrichten/politik/schweiz/polanski_ist_frei_auslieferungsverfahren_wird_revidiert_1.6577894.html>

154 SRF, <<http://www.videoportal.srf.tv/video?id=5ca269bd-571f-40c1-a200-8fb02355baa1>>

155 SRF, <<http://www.videoportal.srf.tv/video?id=5ca269bd-571f-40c1-a200-8fb02355baa1>>

156 TSRI, «Interview exclusive de Roman Polanski á Montreux», *TRSI*, 18. juli 2010, (17. september 2013). <<http://www.tsr.ch/info/culture/2278702-interview-exclusive-de-roman-polanski-a-montreux.html>>, nettvideo

157 Ukjent, «Polanski Opfer begrüsst Freilassung», *Neue Zürcher Zeitung*, 13. juli 2010, (17. september 2013). <http://www.nzz.ch/nachrichten/panorama/polanski_opfer_begruesst_freilassung_1.6597135.html>

158 CNN wire staff, «Polanski victim 'very relieved' he wasn't extradited to U.S.», *CNN*, 8. oktober 2010, (17. september 2013). <<http://edition.cnn.com/2010/SHOWBIZ/celebrity.news.gossip/10/08/polanski.victim/index.html>>, nettvideo

annet at hun er glad for at Polanski ikke ble utlevert og at hun ikke vil se ham stilt for retten.¹⁵⁹ Polanski har ifølge Geimer sonet sin straff og har gjort alt han ble bedt om å gjøre. I likhet med Polanskis advokater hevder også Geimer at dommeren Rittenband var «korrupt og uærlig» og at Polanski derfor ikke hadde noen grunn til å tro at han ville få en rettfærdig straff under disse betingelsene. Rettssystemet og mediene, sier Geimer, hadde påført henne mye mer skade enn Polanski selv.¹⁶⁰ Som det fremkommer i *Roman Polanski: a film memoir* nevner Geimer i samme intervju at Polanski for mange år siden beklaget seg både til henne og hennes mor i et brev..

I mellomtiden avviser amerikanske myndigheter den sveitsiske begrunnelsen om feil i uleveringssøknaden og saken er for dem langt fra henlagt.¹⁶¹ Polanskisaken forblir med andre ord også etter disse hendelser i 2009/2010, uløst.

27. september 2011, altså knapt to år etter sin arrestasjon, tar Roman Polanski imot sin Life Achievement award fra Zürich Film Festival som han skulle ha fått i 2009.¹⁶² «What shall I say...better late than never», sier Polanski i sin tale hvor han takker både alle som har støttet ham og fengslespersonalet i Zürich.¹⁶³ I rammen av festivalen tropper Polanski overraskende opp med dokumentarfilmen *Roman Polanski: a film memoir* som består av et dyptgående intervju om hans liv og som ble filmet mens han satt i husarrest i Gstaad. Selv om saken som kjent ikke er lukket, finner hendelsene fra 2009 med denne dokumentarfilmen, som vi skal undersøke nærmere i analysedelen, og Polanskis opptreden på Zurich Film Festival en avslutning.

2.4. Oppgavens første metodiske del: innsamling av empiri

2.4.1. Empiri: en presentasjon av sakens kontekst

Selv om Polanskisakens opprinnelse, som allerede nevnt, stammer fra 1976/77, har jeg valgt å fokusere hovedsakelig på reaksjonene rundt Polanskis pågrepelse i 2009. Dette er ikke bare et forsøk å avgrense meg selv ovenfor et omfattende materiale. Jeg som ble født i 1985 har åpenbart ikke vært tilstede da saken tok sin begynnelse. Dermed hadde jeg blitt nødt til å spekulere, eller se for meg, hva slags sosial og medial kontekst saken tok sin begynnelse i.

¹⁵⁹ CNN wire staff,

<<http://edition.cnn.com/2010/SHOWBIZ/celebrity.news.gossip/10/08/polanski.victim/index.html>>

¹⁶⁰ CNN wire staff,

<<http://edition.cnn.com/2010/SHOWBIZ/celebrity.news.gossip/10/08/polanski.victim/index.html>>

¹⁶¹ Ukjent, <http://www.nzz.ch/nachrichten/panorama/polanski_opfer_begruesst_freilassung_1.6597135.html>

¹⁶² Linus Schöpfer, «Besser spät als nie», *Basler Zeitung*, 28. september 2011, (17. september 2013).

<<http://bazonline.ch/kultur/kino/Besser-spaet-als-nie/story/12271512>>

¹⁶³ bolzuri.ch, «Zurich Film Festival: Polanski sagt danke», *Youtube*, 27. september 2011, (17. september 2013).

<<http://www.youtube.com/watch?v=ifldVYQ9fjk>>, nettvideo

Det hadde vært mulig å intervju folk som husker den tiden godt, men dermed hadde jeg beveget meg inn i et nytt og annet fortellingsnivå som er et alternativ som jeg tidlig i oppgavens skriveprosess har valgt bort. Hendelsesforløpet anno 2009 har jeg som sveitsisk statsborger derimot fulgt fra første stund, og er dermed i stand til å basere mine beretninger på førstehånds erfaringer og observasjoner. Men selv om Polanskis pågripelse har markert startskuddet for min innsamling av empiri, har faktumet at denne hendelsen har foregått på sveitsisk jord ikke akkurat bedret mitt allerede kompliserte hat og kjærlighetsforhold til mitt hjemland. Når jeg altså presenterer det sveitsiske politiske kjølvannet som saken anno 2009 tok sin begynnelse i, gjør jeg dette ikke utifra en patriotisk overbevisning, men fordi det er i mine øyne viktig å presentere leseren for omstendighetene som var med til å prege både selve materialet og min innsamlingsprosess.

Etter at sveitsisk politi i 2008 hadde arrestert Hannibal Gadaffi, sønnen til den nå avdøde forhenværende libyske diktatoren Muammar Gadaffi, for mishandling av to serviceansatte i Geneve¹⁶⁴ har de diplomatiske forhold mellom Libya og Sveits vært, for å si det mildt, svært anstrengte. Til tross for dette så det ut som om mange sveitsere ble glade over arrestasjonen siden dette ga et klart signal om at landet følger sin lovgivning. Men tonen fra Libya ble så skarp at den datidige Bundesrat Hans - Rudolf Merz i 2009 til skrekk og vrede for mange sveitsere beklaget hendelsen under sitt oppholdt i Tripoli.¹⁶⁵ Som det skal vise seg, ble dette bare ouverturen til et problematisk år for Sveits.

Nesten samtidig befant den sveitsiske banken UBS seg under et veldig press fra amerikanske myndigheter som fordret at finansgiganten skulle frigi navn på rike amerikanere som er mistenkt for skattesvindler.¹⁶⁶ Det som høres simpelt ut er ikke det under sveitsisk lovgivning der det finnes noe som bærer den meningsfulle betegnelsen «bankgeheimnis» eller på norsk «bankhemmelighet». Her handler det rett og slett om at bankene i Sveits ikke har lov hverken til å røpe en klients navn eller gi ut informasjon om noens kontoer. Når altså de amerikanske myndigheter krever innsikt i de potensielle skattesvindleres kundeinformasjon står ikke bare bankens gode navn på spill. For hele det sveitsiske finansmarkedet gjelder det å verne bankhemmeligheten. Går sistnevnte tapt, forsvinner også mange lukrative kunder og

164 Helena Bachmann, «Libyan Leader Gaddafi's Oddest Idea: Abolish Switzerland», *Time World*, 25. september 2009, (17. september 2013). <<http://www.time.com/time/world/article/0,8599,1926053,00.html>>

165 Kim Willsher, «Swiss government's apology over Hannibal Gaddafi's arrest sparks angry backlash», *The telegraph*, 22. august 2009, (17. september 2013). <<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/africaandindianocean/libya/6073643/Swiss-governments-apology-over-Hannibal-Gaddafis-arrest-sparks-angry-backlash.html>>

166 Jason Rhodes og Kim Dixon, «Swiss to reveal UBS accounts to settle U.S. Tax battle», *Reuters*, 19. august 2009, (17. september 2013). <<http://www.reuters.com/article/2009/08/19/us-ubs-idUSLJ59987220090819>>

forretninger. Og det var i kjølvannet av disse problemene Sveits slet med at Polanski ble pågrepet i Zürich.

2.4.2. Innsamling av empiri

Polanskis arrestasjon i 2009 markerte ikke bare begynnelsen på enda en utfordring for Sveits, men også starten på et omfattende innsamlingsprosjekt av empiri. Jeg fulgte saken fra dagen Polanski ble pågrepet og ble fort konfrontert med en mengde internasjonale artikler, kommentarer og blogger. Jeg ble med andre ord rett og slett nødt til å avgrense meg. Siden jeg er sveitsisk statsborger, som har tysk som morsmål, og både Polanskis pågripelse og husarrest foregikk i Sveits, ble det nærliggende å fokusere primært på sveitsiske medier. Etter hvert var det avisene *Basler Zeitung* og *Tagesanzeiger* og deres kommentarfelt som utpekte seg som nyttige kilder. Men selv om det var særlig i innleggene til *Basler Zeitung* at aktørenes spilletaktikker kom frem tydeligst, møtte jeg denne avisens fortellermåte med blandede følelser og lot meg mer enn en gang provosere av både artiklene og leserkommentarene. Denne tidlige leseprosessen har imidlertid ikke bare fremmet sterke emosjoner, men også konfrontert min egen kunnskap om saken. Jeg skjønte straks at det hverken holder at jeg som femtenåring slukte Polanskis selvbiografi *Roman by Polanski* fra 1984, eller at jeg tyr til tvilsomme websider som *The Smoking Gun*, som ikke fokuserer på å presentere saken i sin helhet men heller på å underbygge Geimers offerrolle. Jeg var interessert i å lese sakens hele innhold, dvs. medisinske og psykiatriske rapporter, alle rettsutsagn fra 1977 osv. for å danne meg et helhetlig bilde. Det gjalt altså å få tak i de opprinnelige kildene, dvs. Polanskisakens dokumenter. Men selv om jeg kontaktet tinghuset og rettsarkivene i Los Angeles flere ganger, ble det fort tydelig at mine sjanser for å få innvilget innblikk i disse dokumentene var lik null. Jeg fokuserte derfor mer tid på min innsamling av empiri og utvidet min lesning til blogger som omhandlet saken. En av de første av disse var *Dankprofessor's weblog*¹⁶⁷ som ble skrevet av professor emeritus i sosiologi Barry M. Dank. Det var ikke bare hans innlegg, men også reaksjonene fra hans lesere som fremmet min interesse for bloggmediet. Sistnevnte viet debattantens fortellinger mye mer plass enn vanlige aviskommentarer og tillot til og med at bloggeren kunne referere eller til og med «slå tilbake til» andre skribenter. Det ble med andre ord tydelig at rollespillet som vekket min interesse tidligere ikke begrenset seg til avisartikler og deres kommentarfelt. Etter Danks innlegg utforsket jeg noen av bloggene han lenket eller referte til, blant dem *Shakesville*¹⁶⁸ og

167 Dank, *Dankprofessor's weblog*, <<http://dankprofessor.wordpress.com/>>

168 Melissa McEwan, *Shakesville*, (17. september 2013). <<http://www.shakesville.com/>>

Dave Philips *The Tenant of Chinatown*.¹⁶⁹ Sistnevnte troppet opp med en mye mer utfyllende fortelling, og jeg ble meget interessert i kildene Philips baserte sine innlegg på. Men om jeg skulle gjøre bruk av og referere til blogginnlegg i oppgaven og å gi bloggeren æren han / hun fortjener for det skrevne forutsatte dette forfatterens samtykke. Derfor kontaktet jeg Philips direkte for å få vite mer om hans skriveprosess og forhøre meg om han er åpen for at jeg bruker hans materiale. Forståelig nok ble jeg først møtt med en sunn porsjon skepsis og måtte svare på Philips kritiske spørsmål angående innholdet i oppgaven og mitt standpunkt i Polanskisaken. Jeg svarte ærlig på alt han ønsket å vite, sendte ham min prosjektbeskrivelse, som jeg på dette tidspunktet skrev på engelsk, og oppdaterte ham regelmessig om mine fremskritt. Philips var meget raus med å dele materialet han baserte sine innlegg på og innvilget dermed et meget dypt innblikk i sitt tankeunivers. Blant filene han sendte meg, var også kopier av Polanskisakens dokumenter. Trolig lekket denne filen ut på nettet da Polanskis advokater i 2010 kopierte dokumentenes innhold med den hensikt å bevise sakens ulovlige håndtering i 1977.¹⁷⁰ Men siden dette bare er spekulasjoner fra min side, betyr det at jeg måtte være kritisk til om kilden er en troverdig kopi av Polanskisakens originaldokumenter. Siden jeg imidlertid anvender et teatralt perspektiv i oppgaven og anser aktørenes og debattantenes versjon av saken som fortelling, var det i mine øyne mer enn rimelig å anse denne kilden likedan som gjengivelse av det amerikanske rettsystemets historie om Polanskisaken. Dessuten kan hele denne oppgaven ses som en presentasjon av min egen fortelling, som altså dermed er basert på en annen historie. Denne argumentasjonen støtter Mats Alvesson og Kaj Sköldberg i sin bok *Tolkning och Reflektion: Vetenskapsfilosofi och Kvalitativ Metod* fra 2008 ved å hevde at et performativt uttrykk er åpent for ulike tolkninger og refererer mindre til sine egne „indre“ egenskaper enn for de predisposisjoner og kreativiteten tolkeren nærmer seg det med.¹⁷¹

Det er altså viktig å påpeke at selv om jeg har prøvd å holde meg så tett til sakens fakta som mulig, og oppgaven berører mange juridiske elementer, er det ikke mitt mål å gjøre en rettslig case for eller imot Polanski. Denne oppgaven handler om å plassere Polanskisaken i en teatral virkelighet og få frem rollespillet på et kollektivt -, som for eksempel gjennom media - og et individuelt plan.

Etter at jeg fikk tillatelse fra de bloggene jeg var interessert i, som blant annet *Shakesville*, satt jeg igjen med et betydelig omfang av materiale. Haugen bare vokste, inntil jeg besluttet å

169 Dave Philips, *The Tenant of Chinatown*, (17. september 2013). <<http://novalislore.wordpress.com/>>

170 Paul Vercammen og Ann O' Neill, «Judge says Polanski must appear to get ruling», *CNN*, 18. februar 2009, (17. september 2013). <<http://edition.cnn.com/2009/CRIME/02/17/polanski.fugitive.hearing/>>

171 Mats Alvesson og Kaj Sköldberg, 424

sette strek da en løslatt Polanski tok imot prisen ved Zürich Film Festival to år etter den samme festivalen har voldet ham så mange problemer. Nå gjaldt det å kutte ned på materialet. Jeg besluttet å gjøre dette i flere omganger slik at jeg ikke tok forhastete valg. Det som i denne prosessen begynte å utkrystallisere seg var to ting: for det første at bloggene pekte seg ut som det rikeste materiale for min analyse av debattantenes roller; for det andre at jeg paradoksalt nok hadde samlet mye materiale om Polanskisaken som omtalte Polanski og Geimer, men ikke lot disse to hovedaktørene komme direkte til orde. Intervjuet Geimer allerede hadde gitt på det tidspunktet hos CNNs Larry King ble til en nyttig kilde i min analyse, siden jeg ellers bare hadde funnet artikler og samtaler i magasiner og aviser. Dette forholdt seg imidlertid annerledes med Polanski som i løpet av sin lange karriere har gitt utallige TV - intervjuer. Her bestod altså utfordringen i å velge de rette innslag. Men som det skal vise seg kom på sett og vis Polanski selv meg til unsetning ved å delta i dokumentaren *Roman Polanski: a film memoir* fra 2011. Sistnevnte ble filmet mens Polanski satt i husarrest i Gstaad og omhandlet saken og til og med pågripelsen i Zürich. Filmen var med andre ord som skapt til å brukes i denne oppgaven. Det gjenstod bare et problem: på tidspunktet da denne oppgaven ble skrevet ble *Roman Polanski: a film memoir* kun vist på filmfestivaler. Selv om det syntes å være et skudd i mørke, kontaktet jeg det tyske filmdistribusjonsfirmaet *Eclipse* som var ansvarlig for dokumentarens rettigheter. Det viste seg at agenten som leste min e-post er selv en tidligere teatervitenskapsstudent. Dermed vekket oppgaven og dens tema hans interesse slik at han samtykket til å sende meg en så kalt «screener»¹⁷²- versjon av filmen. Med dette falt den siste puslebiten for analysen på plass og min lange empirijakt kom til veis ende. Men som det skal vise seg har arbeidet med oppgaven dermed bare så vidt begynt.

2.5. Teori

2.5.1. Den teatrale hendelsen og det teatrale blikket

Nå gjaldt det nemlig å tolke dette omfattende materialet og å finne oppgavens stemme blant de forskjellige ekkoer av muligheter empirien åpnet for.

Det første skrittet bestod i å fastsette at jeg, ved å velge Polanskisaken som mitt forskningsobjekt, analyserer et fenomen som beveger seg utenfor det klassiske teaterrommets

¹⁷² En screener er en fullverdig versjon av filmen som vanligvis kun blir sendt ut til journalister som skal skrive kritikker før den skal vises for et større publikum eller komme ut på kino

konvensjonelle rammer. Men dette betyr imidlertid ikke at den ikke kan ses som en teatral hendelse.

En kjent teoretiker som kan støtte denne argumentasjonen er Richard Schechner. Han er ikke bare kjent som grunnlegger av *The Performance Group*, som bestod i denne form fra 1967-1980, men særlig for sitt utvidete performancebegrep. Sistnevnte innebærer ifølge Schechners bok *Performance Studies: an introduction* fra 2002 at «any action that is framed, presented, highlighted, or displayed is a performance»¹⁷³ og at:

Performance must be construed as a «broad spectrum» or «continuum» of human actions, ranging from ritual, play, sports, popular entertainments, the performing arts (theatre, dance, music), and everyday life performances to the enactment of social, professional, gender, race and class roles and on to healing (from shamanism to surgery), the media and the internet.¹⁷⁴

Schechner utvider med andre ord både i den førstnevnte definisjonen og i sitatet ovenfor performancebegrepet, ved å ikke begrense performance til en teaterscene. Det forholder seg snarere slik at scenen og skuespillerne kan finnes overalt. Schechner nyanserer imidlertid mellom det performative og teatralitet. Mens det performative finnes overalt i livet fremstår det teatrale som mer avgrenset: «Aesthetic genres – theater, dance, music – are framed theatrically, signaling the intentions of their composers to the publics. Other genres are frequently not so clearly marked – but this does not make them any less performative.»¹⁷⁵ Hos Schechner signaliserer det teatrale med andre ord ofte dets intensjon for spill¹⁷⁶ og kan finnes i et bredt spekter av repetitiv atferd som kan rekke fra et ansiktsuttrykk til hverdagslige sosiale aktiviteter og interaksjoner.¹⁷⁷ Schechners diskunksjon mellom det performative og teatraliteten speiler seg også i hans tverrfaglige samarbeidspartnere. Mens antropologen Victor Turner inntar et antropologisk perspektiv og, ifølge Schechner, ha vært opptatt av det rituelle og senere i livet av det performative, fokuserer sosiologen og bidragsyter i min oppgave Erving Goffman på det teatrale og dens betydning for menneskelig kommunikasjon.¹⁷⁸ Men selv om Schechners samarbeid med Turner åpner for et interessant antropologisk perspektiv, som for eksempel å analysere materialet som et sosial drama, er dette ikke en tilnærming jeg velger for denne oppgaven. Dette forholder seg imidlertid annerledes med Erving Goffman som vi skal komme tilbake til i avsnitt 2.5.4.

173 Richard Schechner, *Performance Studies: an introduction*, andre utgave, (New York: Routledge, 2006), 2

174 Schechner, 2

175 Richard Schechner, *Performance Theory*, andre utgave, (New York: Routledge, 2003), 326

176 Schechner, 326

177 Schechner, 325ff.

178 Schechner, 326

En mer spesifikk definisjon av den teatrale hendelsen finnes imidlertid hos Willmar Sauter. Han definerer i sitt verk *Eventness: A Concept of the Theatrical Event* fra 2006 en teatral hendelse som «... the interaction between performer(s) and spectator(s), during a given time, in a specific place, and under certain circumstances... theatrical events can happen outside conventional theatre buildings...». ¹⁷⁹ Sauter legger i sitatet altså vekt på at en tilskuer og en aktør er tilstede, at de interagerer med hverandre og at dette også kan skje utenfor teatrets konvensjonelle rammer. Denne tilskueren, hevder Sauter videre, må ikke nødvendigvis være klar over at han befinner seg i en teatral hendelse, og aktøren behøver heller ikke å rope at han spiller. Men i en slik situasjon er aktøren seg tilskuers blikk og tilstedeværelse bevisst og retter sitt spill mot dette publikum ¹⁸⁰ : «...then the player is not playing any longer, but she or he is performing.». ¹⁸¹ Publikum har altså en innflytelse på spillerens fremføring. Det er imidlertid ikke bare opp til aktøren å bestemme når en teatral situasjon oppstår. Ifølge Sauter er det publikums innstilling eller blikk som kan teatralisere en hendelse. ¹⁸² Det har, i Sauters ord, «... less to do with the intentions of the player than with the attitude of the spectator». ¹⁸³ Dette sitatet kan nærmest ses som et ekko av teaterteoretikeren Josette Féral og hennes berømte eksempel for en teatral hendelse som hun observerer mens hun sitter på et utekafé. I dette eksemplet understreker Féral at disse menneske hun ser på «har verken ønske om å bli sett eller intensjoner om å spille». ¹⁸⁴ Det er gjennom hennes blikk, som «kan streife fritt over hendelser, adferd, kropper, gjenstander og rom, så vel i dagliglivet som i fiksjonen» ¹⁸⁵, at hun produserer en teatral hendelse. Blikket skaper altså det Féral kaller et annet rom som muliggjør at «den andre blir til skuespiller...ganske enkelt fordi det blikket tilskueren projiserer på ham forvandler ham til skuespiller, selv om det skjer uten hans samtykke...». ¹⁸⁶ På denne måten skapes altså en teatral virkelighet som, ifølge Ragnhild Tronstad som fører intervjuet «rom og en intensjon, takk!» med Féral, «like gjerne kan forekomme utenfor teatret som innenfor». ¹⁸⁷

Det som Schechner, Sauter og Féral altså tydeliggjør her, er at det er mulig å anvende et teatralt perspektiv på hendelser utenfor teaterrommets konvensjonelle rammer. Som Féral har vist er forholdet mellom aktør og publikum innenfor den teatrale hendelsen så sterkt og

¹⁷⁹ Sauter, 12

¹⁸⁰ Sauter, 36

¹⁸¹ Sauter, 36

¹⁸² Sauter, 36

¹⁸³ Sauter, 36

¹⁸⁴ Féral, 10

¹⁸⁵ Féral, 11

¹⁸⁶ Féral, 10ff.

¹⁸⁷ Tronstad, 2

flytende, at en tilskuer på sett og vis kan bli til aktør ved at hennes / hans blikk gjør andre til skuespillere eller til og med til medspillere. Blikket er her altså ikke bare preget av og uttrykk for tilskuerens innstilling og holdning, men er også et mektig verktøy som muliggjør at et annet rom eller en teatral virkelighet kan oppstå. Et godt illustrativt eksempel for dette kan finnes i en tegning av den franske tegneren Jean- Jacques Sempé.¹⁸⁸ Der vises en kvinnelig turist på tur i Hellas som ser på en ødelagt, jonisk søyle. Turisten ser imidlertid mer enn en del av en ruin. Hun bruker sitt blikk som verktøy for å tankemessig skape både tempelet denne søylen muligens kunne vært en del av og, som følge av dette, sin egen versjon av en hellenistisk verden. Slik denne turisten viser at det kan være mer ved en søyle enn det som er synlig ved første øyekast, peker også Féral's perspektiv på at det er mulig å plassere en hendelse i en teatral virkelighet og dermed belyse den ut fra et teatralt ståsted.

Fordi Polanskisaken altså ifølge den presenterte argumentasjonen kan analyseres som en teatral hendelse, har Féral's syn slik det ble beskrevet ovenfor forført meg til å inngå et uskyldig spill med idéen om å plassere Polanski som aktør i en teatral virkelighet. Det er imidlertid en viss problematikk knyttet til at den som beveger seg behendig i denne teatrale sfæren ikke er hvem som helst, men Roman Polanski, verdenskjent regissør og kunstner. Statusen som forbindes med hans navn indikerer ikke bare at han er noen som er seg sin opptreden bevisst, men reiser spørsmålet om tilskuerens kritiske øye i det hele tatt tillater at han kan være *seg selv*, eller for å si det i Schechners ord, «me». I denne teatrale virkeligheten må Polanski altså ikke bare overbevise andre om troverdigheten til sin versjon av saken, men også om hans private oppriktighet. Dette blir understreket når man inkluderer Geimer og mediene i dette spillet. De er hverken konfrontert med- eller må bevege seg i samme spenningsfelt mellom kjendisstatus og «me» enn Polanski. Men selv om Geimer og mediene er seg bevisst at de her kjemper mot en overvinnelig gigant som har mye å miste, gjør deres plassering i den teatrale virkeligheten det tydelig at de, i liket med Polanski, er avhengige av å ta i bruk noen essensielle verktøy i sin iscenesettelse som vi allerede har møtt i avsnitt 1.4.4 og 1.4.5. Hvordan disse redskapene ser ut skal vi nå undersøke nærmere i neste del av kapitlet.

188 Ukjent, «Taught Behavior or Aura of the Old?», *Thoughts on Archaeology*, 1. september 2012, (17. september 2013). <<http://thoughtsonarchaeology.wordpress.com/tag/sempe/>>

2.5.2. Rolleteori: en presentasjon

Som nevnt ovenfor og i avsnitt 1.4.3., skal denne presentasjonen fremme forståelse for de *essensielle verktøy, bestående av roller, fortellinger og rammer*, en aktør tar i bruk i sine iscenesettelser. Disse redskap er med på å skape det bilde andre skal få av aktøren og er tett forbundet med hverandre. En fortrolighet med disse forskjellige aspektene i rolleteorien er altså ikke bare viktig fordi de underbygger aktørens spilletaktikk eller er tett knyttet til oppgavens hermeneutiske fortolkningsmetode i avsnitt 2.6, men også fordi det kan bidra til å fremme en mer inngående forståelse for de komplekse prosessene jeg prøver å beskrive i denne oppgaven. Som allerede presentert i innledningen utdyper teoriene til Richard Schechner, Erving Goffman og Anne-Britt Gran bevegelsene innenfor den teatrale sfæren og er, som vi skal se i de følgende avsnitt, dermed ikke kun en viktig støtte til å forstå verktøyenes definisjon, men også deres funksjon og betydning for aktørenes og debattantenes iscenesettelser.

2.5.3. Richard Schechner: «the double negative»¹⁸⁹

Vi har allerede møtt Richard Schechner og hans utvidete performancebegrep i begynnelsen av dette kapitlet, men dette er imidlertid ikke det eneste aspektet i hans teori som er verdt å undersøke. I denne oppgaven spiller også det Schechner omtaler som «Double negative»¹⁹⁰ en viktig rolle. Schechner hevder at denne «double negative» en tilstand skuespillere befinner seg i når de spiller en rolle: «Actors do more than pretend... The actors live in a double negative. While performing, actors are not themselves, nor are they the characters».¹⁹¹ Ifølge Schechner utspiller skuespillerens spill seg dermed i en sfære han kaller «not me...not not me». Anita Hammer beskriver denne delen av Schechners teori i sin artikkel «Når det førmoderne møter det postmoderne. En introduksjon til Richard Schechners performance – teori» som:

...en tilstand som krever at det ikke bare er to aspekter ved personen som interagerer i samtidighet. I det som skjer i øyeblikket, nemlig uttrykket på scenen... kan ikke skuespilleren... være seg selv, men hun kan heller ikke la være å være seg selv. Det må oppstå et «tredje» sted i bevisstheten, som fremkommer gjennom refleksjon eller speiling av at ingen av de andre posisjonene er mulige å opprettholde som separate tilstander. Dette tredje stedet, som er en dobbel

189 Schechner, *Performance Studies: an introduction*, 72

190 Ifølge Anita Hammer har Schechner lånt denne delen av sin teori av psykoanalytikerens Winnicott: Anita Hammer, «Når det førmoderne møter det postmoderne. En introduksjon til Richard Schechners performance-teori» i *Norsk Shakespeare – og teatertidsskrift* 1 (2007), 19-23.

191 Schechner, *Performance Studies: an introduction*, 72

negasjon, er dermed det eneste sted det er mulig for bevisstheten å befinne seg i performance situasjonen. Dette stedet kan også sies å innebære en refleksjon av de andre to positive «meg» og «ikke meg»...¹⁹²

I mine øyne lykkes Hammer i dette sitatet å sette ord på de aspektene ved Schechners «double negative» - prinsipp som egentlig er vanskelige å beskrive. For eksempel er et «tredje sted i bevisstheten» et meget godt uttrykk for denne sfæren skuespilleren befinner seg i. Både Schechner¹⁹³ og Hammer¹⁹⁴ peker i sine tekster imidlertid på at det ikke nødvendigvis må være en skuespiller som befinner seg i en slik situasjon, selv om «the way one performs one's selves are connected to the ways people perform others in drama, dances and rituals.».¹⁹⁵ Det er like mye enhver som må sjonglere flere roller og dermed blir konfrontert med et «double negative». I denne oppgavens kontekst er dette særlig relevant for analysedelen hvor jeg tar for meg opptreden av både Polanski og Geimer. Men denne teorien er mer enn et analyseredskap og setter ord på en kompleks prosess som egentlig er vanskelig å beskrive. I mine øyne synes «Double negative»- prinsippet å bære et stort potensiale både ved å fungere som leserens inngang til et teatralt perspektiv anvendt på fenomener utenfor en teatersal og ved å fremme en innsikt eller forståelse for at en skuespillers rollesituasjon også kan finnes i vår hverdag. Det er imidlertid ikke noen hemmelighet at Schechners arbeid er sterkt preget og inspirert av mange forskjellige teoretikere. Blant dem befinner min neste bidragsyter seg, Erving Goffman.

2.5.4. Erving Goffman: rollespillet for enhver

Idéen om at rollespill også finnes hos enhver har sosiologen Erving Goffman undersøkt inngående i verk som *The Presentation of Self in Everyday Life* fra 1959 og *Frame Analysis* fra 1974. I mine øyne handler Goffmans arbeid først og fremst om å kunne beskrive hva som skjer med en person når han / hun befinner seg i en kommunikatív situasjon med et medmenneske. For å undersøke dette anvender Goffman et perspektiv som han selv kaller «that of the theatrical performance»¹⁹⁶ på sosiale hverdagssituasjoner vi alle kan kjenne oss igjen i.¹⁹⁷ I likhet med Schechner, som nevnt ovenfor har et ganske så vidt performancebegrep, beskriver Goffman performance som «...all activity of a given

¹⁹² Hammer, 22

¹⁹³ Schechner, 72

¹⁹⁴ Hammer, 22

¹⁹⁵ Schechner, 35

¹⁹⁶ Erving Goffman, «Preface» i *The Presentation of Self in Everyday Life*, (London: Penguin Books, 1990)

¹⁹⁷ Goffmans verk *The Presentation of Self in Everyday Life* fokuserer sterkt på dette

participant on a given occasion which serves to influence in any way any of the other participants».¹⁹⁸ Innflytelsen nevnt i sitatet og maktkampen som følger med den er et gjennomgående tema særlig i *The Presentation of Self in Everyday Life* fra 1969. Selv om dette verket er meget interessant lesning, er det Goffmans andre hovedverk *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience* fra 1974 og dets fokus på noe Goffman kaller «ramme» som jeg vil anvende i oppgaven. Kort sagt forholder *Frame Analysis* seg til hva vi mener egentlig skjer i en kommunikativ situasjon og at «the view one person has of what is going on is likely to be quite different from that of another».¹⁹⁹ Det allerede nevnte begrepet «frame» eller «ramme» som Goffman fører tilbake til Gregory Bateson²⁰⁰ blir et meget viktig verktøy i en slik situasjon. Som tidligere presentert i innledningen går Goffmans definisjon av «frame» utfra at: «...definitions of a situation are built up in accordance with principles of organization which govern events – at least social ones- and our subjective involvement in them; frame is the word I use to refer to such basic elements as I am able to identify».²⁰¹ Eller, for å nevne en forenklet versjon, definisjonen sosiologen Todd Gitlin nevner i sitt verk *The Whole World Is Watching: Mass Media in the Making and Unmaking of the New Left* fra 1980: «Frames are principles of selection, emphasis and presentation composed of little tacit theories about what exists, happens, and matters».²⁰² Det som fremgår i begge sitatene er med andre ord at rammen er et uttrykk for virkeligheten vi tror vi befinner oss i, det som er av betydning for oss eller det vi velger å se eller å fornemme og valg vi tar i forhold til dette. For analysen av debattantenes opptreden har dette en viktig betydning siden rammen dermed kan fremme forståelse for tilskuers holdning og verdier.

I denne oppgaven er jeg altså med andre ord ikke interessert i rammen som finnes på et kollektivt plan, men er ute etter den rammen som gjenspeiler noe personlig, er farget av et individs personlighet, holdninger, erfaringer osv., noe som i sin tur har innflytelse på hva vi velger å understreke, selektere eller ivareta. Dette nevner også Goffman når han sier:

...the individual considered is someone who has perceptions, frame-accurate as one possibility, deceived, deluded, or illusionary as the other; he also takes actions, both verbal and physical, on the basis of these perceptions...the individual's framing of activity establishes its meaningfulness for him.

Frame, however, organizes more than meaning; it also organizes involvement. During any spate of activity participants will ordinarily not only obtain a sense of what is going on but will also (in

198 Goffman, 26

199 Erving Goffman, *Frame Analysis: An essay on the Organization of Experience*, (Boston: Northeastern University Press, 1986), 8

200 Goffman, 7

201 Goffman, 11

202 Gitlin, 6

some degree) become spontaneously engrossed, caught up, enthralled.²⁰³

Det som fremgår i sitatet er at rammen har en innflytelse på både en persons handlinger og hvor mye en blir emosjonelt involvert i en situasjon. Men dette betyr imidlertid ikke at en ramme er uforanderlig. Ifølge Goffman kan en ramme også bli brutt. Dette skjer hovedsakelig når en aktørs ramme ikke lenger går hånd i hånd med handlingene på en ubevisst og utvungen måte.²⁰⁴ Aktøren må med andre ord bevisst opprettholde en ramme og forenliggjøre den med sine handlinger og omvendt. Som en naturlig følge av dette kan altså en debattant bryte med rammen og dermed forandre den, noe som medfører at, i Goffmans ord, «his engrossment and belief suddenly changes».²⁰⁵ Men ikke alle brudd må være like dramatiske. Goffman hevder at «... minor frame breaks can readily be allowed, if for no other reason than the fact that they seem to ensure the continuity and viability for the established frame».²⁰⁶ Bruddets intensitet varierer altså med andre ord, og det er opp til hver enkelt debattant og situasjonens spill hvilken taktikk de tenker å forfølge når deres ramme må forandres.

Men det er imidlertid ikke bare Goffmans teori rundt rammen og dens bruk som er av interesse for oss i denne oppgaven. I kapitlet «The Frame Analysis of Talk» i *Frame Analysis* sier Goffman at «Human nature and life crises are what we need to make life stageable. How else account for how well adapted life appears to be for theatrical presentation?».²⁰⁷ Dette treffer spikeren på hodet når vi ser på aktørenes og debattantenes versjon av Polanskisakens hendelse. Det er disse historiene jeg har kalt fortellinger som nettopp tydeliggjør at Goffman har et poeng når han hevder i sitatet ovenfor at livet er som skapt for teatrele presentasjoner. Ifølge Goffman er målet med å presentere en historie ikke primært å presentere fakta for et publikum men «to present dramas to an audience...indeed, it seems that we spend most of our time not engaged in giving information but in giving a show».²⁰⁸ Med dette impliserer Goffman *ikke* at noe falskt er på gang, men at dette er en naturlig måte å opptre på som skal understreke det som blir fortalt:

...talking is likely to involve the reporting of an event – past, current, conditional, or future, containing a human figure or not – and this reporting need not be, but commonly is, presented as something to reexperience, to dwell on, to savor, whatever the eventual action the presenter hopes

203 Goffman, 345

204 Goffman, 348

205 Goffman, 378

206 Goffman, 382

207 Goffman, 557

208 Goffman, 508

his little show will induce the audience to undertake.²⁰⁹

Det som Goffman altså i dette sitatet peker på, er at det å redegjøre for en historie involverer mer enn bare selve fortellingen. Det er måten vi forteller det på som er av stor betydning for tilskueren. Med andre ord holder det ikke å ha en god historie, men det er helt essensielt at man også er en utmerket forteller som greier å forføre sine tilhørere til å dykke dypere inn i historiens univers. Goffman hevder videre at «...often what the individual presents is not himself but a story containing protagonist who may happen also to be himself...».²¹⁰ Dette er i mine øyne et meget interessant standpunkt særlig i oppgavens kontekst. Spillet som fortelleren må forene med sin historie er både tett knyttet til fortellingen og kan altså innebære et rollespill eller snarere et spill om og med seg selv. Det er også her at Richard Schechners «double negative»- prinsipp spiller inn. For eksempel kan Polanski i en intervjusituasjon innta rollen som regissør, «not me», og fortelle om sin barndom under Holocaust. Dermed maner han frem et slags «not not me» protagonist, siden identiteten som gutt ikke lenger direkte finnes men en gang har eksistert. Om Polanski imidlertid lykkes å bevege seg mellom og spille på både «not me» og «not not me» tilstanden skal vi se i analysekapitlet. Poenget her er at «double negative»- prinsippet kan bli til et nyttig verktøy når en aktør tar muligheten i bruk ved å gjenfortelle²¹¹ en historie. For dette, mener Goffman, aktøren «...is running through a strip of already determined events for the engagement of his listeners. And this is likely to mean that he must take them back into the information state – the horizon – he had at the time of the episode but no longer has.».²¹² En potensiell forklaring på hva Goffman mener med det han i sitatet kaller «strip of already determined events» kan vi finne hos Schechner og det han betegner som «restored behavior»:

...The habits, rituals and routines of life are restored behaviors. Restored behaviors is living behavior treated as a film director treats a strip of film. These strips of behavior can be rearranged or reconstructed; they are independent of the causal systems (personal, social, political, technological, etc.) that brought them into existence. They have a life of their own. The original «truth» or «source» of the behavior may not be known, or may be lost, ignored, or contradicted – even while that truth or source, is being honored. ²¹³

209 Goffman, 506

210 Goffman, 541

211 Goffman, 508

212 Goffman, 508

213 Schechner, 34

Disse «strips» kan altså være rutiner, vaner eller ritualer i hverdagen som, ifølge Schechner, kan kombineres i det endeløse. De er med andre ord meget transformerbare siden «... no event can exactly copy another event. Not only the behavior itself – nuances of mood, tone of voice, body language, and so on, but also the specific occasion and context make each instance unique.».²¹⁴ Når vi altså ifølge Goffman tar i bruk «a strip of already determined events» indikerer dette at vi, ved hjelp av disse «strips» Schechner har beskrevet ovenfor, tilrettelegger for både selve historien og måten vi skal berette den på for å skape en trygg base i situasjonens uforutsigbarhet. Men for at fortellingen skal bli livaktig nok slik at tilskueren innlater seg på historiens forløp må aktøren, ifølge Goffman, også bringe fram atmosfæren av hendelsen han forteller om. Her står aktøren overfor en teatral utfordring som kan mestres ved hjelp av et velavstemt rollerepertoar. Roller skal nemlig gjøre mer enn bare å underbygge fortellingen, de skal også make å ta tilskueren på en tidsreise og fremkalle en fortidig atmosfære. Som vist ovenfor ved eksemplet om Polanskis barndom kan dette bli løst ved hjelp av Schechners «double negative»- prinsipp. Det som imidlertid fremstiller en like stor utfordring er gjenfortelling av en på forhånd bestemt historie som Goffman nevner i sitatet ovenfor. Det er lov å gjenfortelle eller ha et manus så lenge man husker at publikum og media er i besittelse av et godt minne og at en aktør derfor bør være varsom på hvor mye spillerom for endring historien tillater.

Avslutningsvis vil jeg nevne det som i Goffmans ord innebærer at «what is presented by the individual concerning himself and his world is... an abstraction, a self-defensive argument, a careful selection from a multitude of facts...».²¹⁵ Det som Goffman peker på i dette sitatet er noe enhver av oss gjør når vi forteller en historie men få er bevisst over når de bevitner andres fortellinger. Vi presenterer en historie på vår egen måte og en fortelling er dermed alltid farget av den personen som beretter. Men det er når en mesterlig aktør forfører oss inn i sin fortelling og tilskuere fortaper seg spillerens iscenesettelse at vi glemmer at fortellinger og roller er avhengige av hverandre.

Siden Goffmans tekst gjør aktiv bruk av teatrale metaforer og begrep overrasker det kanskje ikke at Goffman ser ut til å være enig med Shakespeares når han sier at «all the world is a stage, we *do* strut and fret our hour on it...».²¹⁶ Dette er en oppfatning min neste bidragsyter Anne-Britt Gran i en viss grad deler i sin bok *Vår teatrale tid: Om iscenesatte identiteter, ekte merkevarer og varige mén* fra 2004, som vi nå skal se nærmere på.

214 Schechner, 30

215 Goffman, 558

216 Goffman, 124

2.5.5. Anne – Britt Gran: det uttalte og uuttalte teatrale spill i en teatral tid

I *Vår teatrale tid: Om iscenesatte identiteter, ekte merkevarer og varie mén* gjør Gran, som Féral, det jeg er ute etter i min oppgave: å anvende et teatralt perspektiv på vår omverden for å undersøke om det kan avsløre en ny side av en sak eller begivenhet. Som allerede nevnt i innledningen, peker også Gran på at det er blikket, eller «teatrale briller»²¹⁷ som gjør at en teatral virkelighet oppstår. I den sistnevnte sfæren som jeg også skal bevege meg i senere i oppgaven, synes det meste, ifølge Gran, «... iscenesatt, ... skuespillere dyrkes som guder, og politikere regisseres som skuespillere.»²¹⁸ Dessuten er denne teatrale virkeligheten stramt regissert og vår lengsel rettes dermed mot det virkelige, det ekte og sanne²¹⁹, noe som paradoksalt nok kan finnes i det «gjennomregisserte og iscenesatte» både i media og i kunsten.²²⁰ For å kunne bevege seg lettere i denne teatrale sfæren, beskriver Gran i første del av boken det i mine øyne nødvendige og viktige skillet mellom «teatralsk» og «teatral». Mens teatralsk forbindes med «overspill og det å oppføre/spille unaturlig», brukes teatral på en mer «fagspesifikk, ... bredere og mer nyansert måte».²²¹ Med en slik avgrensning imøtegår Gran misforståelser som begrepet teatral er bærer av og klargjør også at leseren beveger seg i et område som befinner seg utenfor det klassiske teaterrom. Dette skillet er nyttig å ta med seg videre, særlig når Gran gjør enda en nyttig distinksjon innenfor det teatrale spill:

...Det handler om forskjellen mellom det uttalt og det uuttalt teatrale. Denne forskjellen trenger vi for å skille mellom det opplagte og det synlige teatrale – det som peker på sin egen iscenesettelse – og det tilsynelatende autentiske som skjuler at det er iscenesatt...Det uttalt teatrale handler om en villet teatralitet, et ønske om å spille, iscenesette og å sette på spill. Musical-filmer, dragshow, opera og karneval kan sies å være teatrale på denne måten. De ser iscenesatte ut, og de prøver ikke å skjule det...

Det uuttalt teatrale handler om en villet autensitet, om det å spille og iscenesette det ekte på en måte som innebærer at verken spillet eller iscenesettelsen synes. Det uuttalt teatrale er det tilsynelatende autentiske...Skuespilleren må spille Hamlet som om han var Hamlet, og ketsjupen må se ut som om den er blod, hvis det er det man vil publikum skal tro...²²²

I sitatet ovenfor møter vi altså det Gran kaller «det uttalt teatrale», som beskriver det som er iscenesatt og som heller ikke prøver å skjule at det er det og det «uuttalt teatrale», altså et spill som er tilsynelatende autentisk og som «underkommuniserer det iscenesatte og spilte

²¹⁷ Gran, 10

²¹⁸ Gran, 9

²¹⁹ Gran, 9

²²⁰ Gran, 9

²²¹ Gran, 11

²²² Gran, 14

for å oppnå effekter som virker så ekte og virkelige at de rører sitt publikum...».²²³ Et godt eksempel på dette er et øyeblikk i Polanskis opptreden i dokumentaren *Roman Polanski: a film memoir* som jeg belyser nærmere i analysedelen. I sekvensen hvor han snakker om sin barndom svelger Polanski plutselig noen tårer og puster tungt, men fatter seg igjen og fortsetter i sine beretninger. Disse emosjonene er effektfulle nettopp fordi de virker ekte og Polanskis iscenesettelse ikke synes. Polanskis spill bør i dette eksemplet altså *ikke* tolkes som et tilgjort forsøk på å få tilskuerens sympati, men underbygger Grans poeng om at det å spille utfra en «etter-moderne i praksis posisjon»²²⁴ blir oppfattet som like autentisk som det å være²²⁵ og at spillets alvor erstatter den tradisjonelle oppfatningen av spillets uekthet med forestillingen om et autentisk spill.²²⁶ Den postmoderne teatral identitets- eller rolleforståelse, som jeg har nevnt tidligere i avsnitt 1.4.6 og som går utfra at det ikke finnes noe fast indre som spiller ytre roller men at individet *blir* de rollene / identitetene det spiller²²⁷, er altså en del av denne idéen om autentisk spill.

Gran utdyper forståelsen av det iscenesatte og det tilsynelatende autentiske ved å pare både det uttalt og det uuttalt teatral med Schechners «double negativ» -prinsipp som jeg har presentert i avsnitt 2.5.3. Mens «me» , ifølge Gran, slik fremstår som «ikke-teatral» oppførsel hvor aktøren er autentisk og viser hvem personen bak hennes / hans profil er, er å opptre som «not me» den uttalt teatral varianten der personen spiller rollen, «uten å involvere og utlevere seg selv og sine innerste følelser til sitt publikum.».²²⁸ «Not not me» derimot, hvor man verken er primært seg selv eller rendyrker rollespillet²²⁹, gir mulighet «for å opptre på en autentisk måte som verken er inderlig eller følelsesladet men kun profesjonell...».²³⁰ Dette innebærer imidlertid en bevissthet om den annens blick og dermed en viss grad av uuttalt teatralitet.²³¹ Som vi skal se i analysekapitlet er Polanski et godt eksempel på en aktør som befinner i en spenning mellom det uttalt teatral og det uuttalt teatral, ved for eksempel å fremtre som sitt «not me» som regissør og kunstner, og ved å spille på sitt private jeg, «not not me» i samme intervju. Innenfor denne spenningen spiller han imidlertid på og med spørsmålet om hvor mye av seg selv, eller «me» som befinner seg i disse identitetene²³² noe, som vi skal se i analysekapitlet, ikke alltid er uproblematisk for Polanskis publikum.

223 Gran, 16

224 Gran, 44

225 Gran, 44

226 Gran, 44

227 Gran, 50

228 Gran, 82

229 Gran, 83

230 Gran, 83

231 Gran, 83

232 Gran, 84

Denne koblingen til Schechners «double negative» - prinsipp må imidlertid knyttes til Grans identitetsdefinisjon, hvor hun forbinder «identiteten- alltid den samme – med det teatrale – alltid det forskjellige»²³³ og hevder at aktøren innenfor et uuttalt teatralt spill tar en selvrefleksiv /uuttalt teatral identitet i bruk, som ikke lenger peker på sin egen iscenesettelse men derfor også er «mye vanskeligere å lokalisere enn den uttalt teatrale identiteten som alltid synes.».²³⁴ Ifølge Gran finnes en slik tilnærming hos personer som «bare vil fremstille seg selv, men ikke være autentisk seg-selv uten å benytte seg av identitetsmerkelapper.».²³⁵ Dette betyr at.:

..den uuttalt teatrale identiteten handler selvsagt ikke bare om det å velge identitetsmarkørene bort, det handler like mye om å leke med identiteter på en selvrefleksiv og subtil måte – på måter som er vanskelig å se gjennom for de som ser på. Man kan til og med bli i tvil om det er en ikke-teatral eller en uuttalt teatral identitet man står overfor. Tydeligst kommer denne tvilen til uttrykk i møtet med individer som forsøker å iscenesette seg selv som nettopp autentisk selv. Når selvet spillet skjules...kan man vanskelig se at det er den spilte autensiteten man står overfor. Det uuttalt teatrale er stadig det tilsynelatende autentiske...Forskjellen på å *være* autentisk og å *spille* autentisk er enorm for utøveren, samtidig som forskjellen er minimal eller ikke – eksisterende for et troende publikum.²³⁶

Det sitatet understreker er at et uuttalt teatralt spill er vanskelig å oppdage for tilskueren men krever mye ferdighet fra aktøren. I oppgavens kontekst er det altså vanskelig å vite om Geimer eller Polanski opptre som sine autentiske selv eller om vi møter deres spilte identitet. Når denne tvilen oppstår, som Gran så treffende beskriver i sitatet, blir det i mine øyne tydelig at grensen mellom roller og identiteter blir flytende, og det er derfor nærliggende å bruke disse begrepene som synonymer i analysekapitlet.

Dette uuttalte teatrale spill er ifølge Gran godt støttet av medieverdenen²³⁷ og det Richard Sennet i sitt verk *The Fall of the Public Man, On the Socialpsychology of Capitalism* fra 1978 kaller «intimitetens tyranni»²³⁸, dvs. et krav om «at man alltid må uttrykke seg selv, sitt innerste og sine følelser».²³⁹ Dette kravet om intimitet og autensitet må innenfor det uuttalte spill oppfylles for enhver pris og hvis man, ifølge Gran, «... ikke orker å være autentisk i offentligheten, må man spille at man er det og samtidig skjule at det nettopp er å spille man

233 Gran, 41

234 Gran, 55

235 Gran, 55

236 Gran, 56ff

237 Gran, 56

238 Gran, 46

239 Gran, 46

gjør...Å bli avslørt er en dødssynd».²⁴⁰ Denne i siste delen av sitatet nevnte risikoen for avsløring indikerer at mye står på spill for aktørene. Og det er særlig media, som hos Gran består av pressen, radio, TV og internett²⁴¹, som ser til at den som spiller det uuttalte spillet dårligst får møte konsekvensene. At dette kan ha følger av enorm rekkevide blir klart når man blir bevisst på at disse mediene, ifølge Gran, iscenesetter «...en egen verden, eller en scene om man vil»²⁴², hvor iscenesettelsen handler om «hva som inkluderes i den og hva som ekskluderes fra den...».²⁴³ Dette er et viktig poeng siden, som vi skal se i analysekapitlet, det særlig er medias iscenesettelse og dets rolle som tilskueres virkelighetsleverandør som påvirker både Polanski og Geimer så vel som debattantene.

2.6. Oppgavens andre metodiske del: den hermeneutiske fortolkningen

2.6.1. Betydningen av «Tabula rasa»: Om den hermeneutiske tolkningsprosessen

I neste steget, nemlig selve gjennomføringen av analysen, gjelder det ikke bare å binde sammen de ovenfor beskrevne teoretiske observasjonene og Férals perspektiv med den omfangsrike empirien, men også å finne en metode som lever opp til materialets mangfold. Som Mats Alvesson og Kaj Sköldbberg påpeker i boken *Tolkning och Reflektion: Vetenskapsfilosofi och Kvalitativ Metod*, oppfyller en hermeneutisk tolkningsmetode dette kriteriet siden den kan anvendes på «området för meningsfulla handlingar av olika komplexitetsgrad, från enskilda individers handlingar till gruppaaktiviteter, organisationer, institutioner...Dessa (komplex av) meningsfulla handlingar studeras *med texten som förlaga*. Vi läser alltså social handlande *som text*...».²⁴⁴ Slike handlinger blir tolket ved hjelp av de berømte sirklene som skal underbygge idéen om at tolkningen av helheten utvikles gjennom tolkingen av deler, mens delers mening kan forstås når man ser den i sammenheng med helheten.²⁴⁵ På samme måte forutsetter forståelse av en hendelse førforståelse, mens førforståelse samtidig krever forståelse av det som tolkes.²⁴⁶ Førforståelse innebærer imidlertid, ifølge Alvesson og Sköldbberg, at hvert individ er preget av sitt miljø, sine erfaringer, holdninger etc. som i sin tur farger våre tolkninger.²⁴⁷ Ingen, hverken jeg selv eller aktørene involvert i Polanskisaken, agerer med andre ord utifra en «tabula rasa».²⁴⁸ Dette er

²⁴⁰ Gran, 56

²⁴¹ Gran, 95

²⁴² Gran, 95ff.

²⁴³ Gran, 96

²⁴⁴ Alvesson og Sköldbberg, 216

²⁴⁵ Alvesson og Sköldbberg, 211

²⁴⁶ Alvesson og Sköldbberg, 211

²⁴⁷ Alvesson og Sköldbberg, 245

²⁴⁸ Alvesson og Sköldbberg, 245

meget viktig å ta i betraktning når man, som i mitt tilfelle, skal ta hensyn til aktørenes ulike syn som Polanskisaken er preget av.

At det er teksten som står i fokus i hermeneutikken kan imidlertid bli problematisk når en del av denne oppgavens ambisjon går ut fra å fremheve de kvalitetene i en performance som en tekst bokstavelig talt ikke kan sette ord på. Mitt materiale består av performative handlinger som omfatter både tekst som blogg og avisartikler så vel som aktørenes opptredener i intervjuer eller dokumentarfilmer, og setter ikke likhetstegn mellom tekst og performance. Når en metodes tradisjon altså blir utfordret av et slikt materiale gjelder det i mine øyne å heller tørre å leke med teoretiske tilnærminger på en respektfull og kreativ måte enn å forkaste dem fullstendig på grunn av en overkommelig uenighet. Med dette mener jeg ikke at metodens hele innhold og historie skal kastes overbord, men at man skal tilegne seg den på en måte som kommuniserer på konstruktivt vis med materialet. Alvesson og Sköldberg er en stor inspirasjon i dette henseende. Ved å underdele tolkningsprosessen i tolkningsmønster, tekst, dialog og deltokning²⁴⁹ leker de både på en respektfull måte med den hermeneutiske metoden og skaper en oversiktlig og nyttig støtte for tolkninger av omfangsrik empiri. Men selv om jeg skal benytte meg av Alvessons og Sköldbergs poenger, foreslår jeg å bytte ut begrepet «tekst» med «performance». Dette skal ikke bare gi uttrykk for de performative handlinger som står sentralt i materialet, men også gjenspeile Férals blick som spiller en avgjørende rolle i oppgaven. Hvordan dette konkret ser ut skal vi nå se i en undersøkelse av hva Alvessons og Sköldbergs poenger innebærer og hvordan de kan anvendes på mitt materiale.

2.6.2. Den teatrale virkeligheten som felles plattform: Tolkningsmønster

Tolkningsmønstret er ifølge Alvesson og Sköldberg den sammenhengende helheten av deltolkninger eller rett og slett den overgripende oppsetningen av tolkninger av en viss tekst.²⁵⁰ «Mönstret utformes i dialog med texten, och startpunkt är förföreställingar hos uttolkaren, vilka kommer att omvandlas under processens gång».²⁵¹ Tolkningsmønstret skal altså etter hvert avdekke et annet aspekt ved teksten enn det som er synlig ved første øyekast.²⁵²

249 Alvesson og Sköldberg, 204

250 Alvesson og Sköldberg, 204

251 Alvesson og Sköldberg, 205

252 Alvesson og Sköldberg, 205

Denne siste setningen kan knyttes opp til et utsagn vi har møtt hos Féral tidligere i oppgaven. Der hevdet hun at teatralitet «består i å koble ting sammen på en ny måte slik at man blir tvunget til å se annerledes på dem.».²⁵³ Som nevnt i begynnelsen av dette kapitlet, blir dette muliggjort av tilskuerens blikk som transformerer de andre til skuespillere, «ganske enkelt fordi det blikket tilskueren projiserer på ham forvandler ham til skuespiller, selv om det skjer uten hans samtykke.».²⁵⁴ Dermed forvandler blikket imidlertid ikke bare de andre til aktører og synliggjør deres forskjellige iscenesettelser av Polanskisaken. Det skaper også en teatral virkelighet²⁵⁵ som er en felles plattform for aktørenes oppsetninger. I tolkningsprosessen representerer altså den teatrale virkeligheten som felles scene for aktørenes opptreden tolkningens helhet, eller tolkningsmønsteret, og hver aktørs iscenesettelse tolkningens del. Dette betyr med andre ord at vi i deltolkningen tyder hver aktørs individuelle fremførelse, mens tolkningsmønsteret skal gi innsikt i hvordan de forskjellige aktørene og deres opptreden innenfor den teatrale sfæren har innflytelse på hverandre.

For eksempel iscenesetter Geimer seg selv som moden kvinne og mor. Men selv om hun underbygger sin identitet med passende roller og en sterk fortelling, tilskriver mediene henne fortsatt rollen som 13-årig voldteksoffer. Dette har innflytelse på Geimers opptreden. Hun avviser pressens identifisering både ved å inkorporere en tilgivende kvalitet i rollerepertoaret og tilpasse fortellingen sin deretter. I dette eksemplet har altså en annen aktør i den teatrale virkeligheten hatt innflytelse på en medspillers iscenesettelse. Dette hadde imidlertid ikke blitt synlig om vi kun hadde forholdt oss til Geimers iscenesettelse, altså deltolkningen. Det er først når vi forholder oss til andre aktørers opptreden og reaksjoner på medspillerens iscenesettelse i den teatrale virkeligheten, at vi får en dypere forståelse for en spillers fremstilling.

2.6.3. Tekst = performance

Som jeg hevdet tidligere har jeg valgt å kalle Alvessons og Sköldbbergs neste poeng ikke «tekst» men «performance» for å gi uttrykk både for Féral's blikk og de performative handlinger i materialet som en tekst i bokstavelig forstand ikke kan fange opp. Performance kan bestå av det skrevne eller talte ord og skal formidle fakta gjennom tolkningsprosessen.²⁵⁶ Dens mening skal berikes av det overgripende tolkningsmønsteret som i sin tur blir påvirket

²⁵³ Tronstad, 3

²⁵⁴ Féral, 11

²⁵⁵ Gran, 13

²⁵⁶ Alvesson og Sköldbber, 205

igjen av performance/ teksten.²⁵⁷ Sistnevnte skal dessuten alltid tolkes utifra konteksten den inngår i.²⁵⁸ Eller, for å si det i med Alvessons og Sköldbergs ord,: «...som vi kan relatera enskilda delar av en text till textens helhet, kan vi även skifta perspektivet och betrakta texten själv som en del, som vi ser i relation till hela den övergripande kontexten.». ²⁵⁹ Performance uttrykker altså rett og slett det vi observerer gjennom Féral's perspektiv og, i forlengelse til dette, i den teatrale virkeligheten.

Overført til oppgaven er dette med andre ord Polanskis, Geimers og debattantenes iscenesettelser, rollebruk og spill i et intervju, blogg, etc. For eksempel kan altså Polanskis opptreden i dokumentaren *Roman Polanski: a film memoir* ses som performance som inngår i en spesifikk kontekst, dvs. at filmen ble laget under Polanskis husarrest i Gstaad i kjølvannet av en enorm kritisk respons på Polanskis arrestasjon fra både offentligheten og mediene, Polanskis familiesituasjon, etc. Den teatrale virkeligheten muliggjør i forkledning som tolkningsmønster å sette en slik performance i et annet perspektiv og dermed gi den en annen mening enn den som er synlig ved første øyekast. Slik møter vi ikke en Polanski som har behov for å fortelle om sitt liv i den ovenfor nevnte filmen, men en aktør som må bestå i den teatrale verden ved å beholde kontroll over og overbevise andre om troverdigheten av sine roller og fortellinger.

2.6.4. I dialog med empirien

Ifølge Alvesson og Sköldberg skal vi i neste aspekt, dialogen, stille spørsmål og lytte til iaktakelsen / teksten.²⁶⁰ «Frågorna emanerar ursprungligen från förförståelse, och kommer att utvecklas/ omformas under processens gång... Vi glider...fram och tillbaka mellan den «gamla» aspekt som lagts på texten i form av förförståelse och den nya förståelsen.». ²⁶¹

Dialogen handler altså både om forskerens prosess i møte med materialet og hans / hennes imaginære samtale med sine lesere, hvor han / hun redegjør for det som observeres, de teoretiske aspekter, valg hun / han tar i forhold til dette etc.²⁶²

Selv om jeg i min tolkningsprosess har valgt bort muligheten til å følge et forhåndsbestemt sett av spørsmål og heller gjort dem avhengige av materialet og dens protagonist etc., kan de følgende uttrykk for min nysgjerrighet ses som representative for hva som har strømmet inn i min dialog med tekstene:

257 Alvesson og Sköldberg, 206

258 Alvesson og Sköldberg, 206

259 Alvesson og Sköldberg, 206

260 Alvesson og Sköldberg, 206

261 Alvesson og Sköldberg, 206ff.

262 Alvesson og Sköldberg, 207

Hva slags verktøy ble tatt i bruk og for hvilket formål? På hvilken måte varierer iscenesettelsene i rom og tid? Blir min forståelse av aktøren i lys av iscenesettelsen bekreftet eller utfordret? Hvilken rolle blir spilt eller tildelt?

Det som jeg imidlertid måtte erfare er at det ikke er en selvfølge at svaret på de ovenfor nevnte spørsmål åpner seg uten videre. For eksempel har min dialog med Geimers opptreden testet min tålmodighet og mitt pågangsmot og i flere omganger ikke ført til tilfredsstillende svar. Det var først da jeg mistolket hennes iscenesettelse og jeg dermed ble konfrontert med mine egne fordommer, at tonen i kommunikasjonen med hennes fremførelse endret seg. Dette preget i sin tur dialogen og spørsmål som for eksempel om min forforståelse av Samantha Geimers person hindrer en ny forståelse av hvem hun er, ble satt i fokus.

2.6.5. Iscenesettelsens rolle i tolkningsprosessen som deltolkning

Det siste, men ikke mindre betydningsfulle aspektet er deltokningen som vi allerede har møtt i beskrivelsen av tolkningsmønstrer. Deltolkningen skal stadig formuleres i løpet av tolkningsprosessen²⁶³ og er, i Alvessons og Sköldbbergs ord, de tolkningene som er « den sannolikaste..., mot bakgrunn av existerande information.». ²⁶⁴ Deltolkningene skal altså forholde seg til- og forandres av tolkningsmønstrer, performance og spørsmål vi stiller til materialet²⁶⁵ siden det er gjennom tolkningene av delene at tekstens hele tolkning utvikles. ²⁶⁶ Men la oss undersøke dette nærmere ved å ta utgangspunkt i Polanskisakens plassering i en teatral virkelighet.

Som vi har sett, forvandler Féral's perspektiv ikke bare andre til aktører og synliggjør deres forskjellige iscenesettelser av Polanskisaken, men skaper også en teatral virkelighet²⁶⁷ som er en felles plattform for aktørenes oppsetninger. Som scene for aktørenes opptreden representerer altså denne teatrale sfæren, som nevnt tidligere, tolkningens helhet og gjør dermed de ulike iscenesettelser av Polanskisaken, som i sin tur består av verktøy som roller, fortellinger, rammer og spill, til dens del og objekt for deltolkningen. Det er imidlertid en meget stor utfordring å tolke seg frem til en aktørs helhetlige iscenesettelse når materialet består av svært lange og omfangsrike fremføringer. Men siden de ovenfor nevnte verktøy er tett forbundet med- og avhengig av hverandre og representative for iscenesettelsen, blir

²⁶³ Alvesson og Sköldbberg, 208

²⁶⁴ Alvesson og Sköldbberg, 209

²⁶⁵ Alvesson og Sköldbberg, 211

²⁶⁶ Alvesson og Sköldbberg, 211

²⁶⁷ Gran, 13

tolkninger av en eller flere av disse bestanddeler til nyttige utgangspunkt og støtter i deltolkningsprosessen.

Dette kan vi belyse nærmere ved hjelp av et kort eksempel. Om vi skal undersøke Polanskis iscenesettelse, som strekker seg over mange år, kan jeg for eksempel ta utgangspunkt i hans rollebruk og velge to tekster fra materialet: *Roman Polanski: a film memoir* som er fra 2010 og dermed av nyere dato, og et eldre intervju fra 2000 med Mark Cousins. Etter jeg har sett nærmere på disse samtalene hjelper en dialog med tekstene meg med å belyse hvordan de anvendte rollene ser ut og om det finnes ulikheter dem imellom. Jeg kommer frem til at det finnes store avvik. Gjennom en ny dialog oppdager jeg at dokumentaren ble filmet under Polanskis husarrest. Et nærliggende spørsmål som dermed kan stilles er, om Polanskis arrestasjon i 2009 kan ha hatt innflytelse på hans rollevalg og, i forlengelse til dette, hans iscenesettelse. Om vi nå belyser dette nærmere ved å forholde oss til tolkningsmønsteret, altså den teatrale virkeligheten og summen av alle aktørenes iscenesettelser, kan jeg i dette tilfellet oppdage at Polanskis familie blir tematisert av de andre aktørene etter pågripelsen. Jeg kan altså anta at Polanski er seg belastningen bevisst som medieoppmerksomheten rundt hans arrestasjon har på hans familie. Kombinerer jeg dette med min tidligere oppdagelse av at rollene anno 2010 er forskjellige fra de anvendt i 1999, tyder mye på at både Polanskis pågripelse og familiesituasjon potensielt har innflytelse på hans spilletaktikk.

Selv om vi på dette tidspunktet skal forlate dette eksemplet kunne denne tolkningen videreføres, enten ved å undersøke rollebruk enda mer inngående eller ved å ta utgangspunkt i en av de andre verktøyene. Det som imidlertid blir tydelig her er at grensene mellom prosessens forskjellige aspekter, som i dette eksempelet mellom deltolkning, tolkningsmønsteret og tekst, blir mer og mer flytende.²⁶⁸ Men selv om skillet mellom tolkningens ulike deler ikke er absolutt er, som vi har sett, Alvessons og Sköldbbergs inndeling en god støtte i tolkningsprosessen.

I dette kapitlet har vi nærmet oss analysen steg for steg ved først å argumentere for at en teatral hendelse kan finnes utenfor teatrets konvensjonelle rammer og at Polanskisaken dermed oppfyller kravene for å bli analysert som det. Féral's perspektiv har ledet oss til å plassere Polanskisaken i en teatral virkelighet hvor vi oppdaget de forskjellige verktøy aktørene i denne sfæren tar i bruk. Deretter kunne vi ved hjelp av en hermeneutisk tolkningsmetode forbinde Féral's perspektiv med det omfangsrike materialet og undersøke nærmere hva som avspiller seg på den teatrale verdens scene. For dette tok jeg utgangspunkt i

268 Alvesson og Sköldbberg, 207

det teatrale rommet som mitt blikk, ifølge Féral, skaper. Der finner vi mange forskjellige aktører og deres iscenesettelser av Polanskisaken som består av roller, fortellinger, rammer og spill. Jeg har tolket hver aktørs iscenesettelse ved å belyse hans / hennes bruk av en eller flere av de ovenfor nevnte verktøy. Dette ga meg både opplysninger om hvilken kontekst opptreden skal settes i og hvordan aktøren bør plasseres i den teatrale virkeligheten. Hittil har vi imidlertid bare belyst noen få eksempler av hvordan en analyse av mitt materiale ser ut. Tiden er altså inne til å vise hva som konkret avspiller seg når vi tar på oss teatrale briller.²⁶⁹

²⁶⁹ Gran, 10

Kapittel 3 – Analysedelen

3.1. Entréen i den teatrale virkeligheten

Som nevnt i innledningen har min lesning av reaksjonene som Polanskis pågripelse fremmet i 2009 vært preget av provoserende og sårende meninger og historier som forsvarer en tro på det onde og det gode, det svart / hvite og uten videre godtar gråsonens fravær. Denne vonde opplevelsen har motivert meg til å argumentere for at et teatralt perspektiv er i stand til å vise at teatret er mer enn kun et fornøylesinstrument for samfunnseliten og at Polanskisaken er mye mer kompleks enn det som er synlig ved første øyekast. For dette har jeg anvendt et teatralt blikk som plasserer Polanskisaken i en teatral virklighet og gjør Roman Polanski, Samantha Geimer og mediene til aktører. I lys av mangfoldet av historier om Polanskisaken og dens aktører som har preget kjølvannet av Polanskis arrestasjon i 2009, er det lite overraskende at mediene, Polanski, Geimer og sakens tilskuere spiller og prøver, ved hjelp av sine iscenesettelser og *verktøy som roller, fortellinger og rammer*, å overbevise andre om troverdigheten til sin versjon av saken. Mens tilskuere gjerne vil fremheve seg selv og deres egen tolkning av det de leser og bevitner, prøver mediene å sikre sin posisjon som innflytelsesrik virkelighetsleverandør. Polanski og Geimer ønsker for sin del å vinne kontroll over sine liv og historier og imøtegå det de oppfatter som feilaktige påstander om deres personer og tilværelser.

Men før vi for alvor begir oss inn i denne teatrale verden, er det nyttig å gjenta noen av de komponentene som spiller en viktig rolle i min teatrale analyse.

3.1.1. Vitner og lesere er tilskuere!

Som nevnt i innledningen er en performance alltid rettet mot et publikum og behøver dermed tilskuere. Deres tilstedeværelse er med andre ord av betydning både i en performance og i oppgaven, og det er derfor jeg omtaler mennesker som bevitner hendelser i Polanskisaken gjennom aviser, internett og TV som tilskuere eller debattanter. I møtet med betraktes ulike holdninger og moralske og etiske verdier, som er påvirket av medienes fortellermåte som jeg har presenter i innledningen, kan det være nyttig å huske det Willmar Sauter hevder i sitt verk *Eventness* fra 2006: «The context of each spectator predetermines...the interpretation of what

one sees.».²⁷⁰ Ulikheter til tross har tilskuere felles at de med deres blant annet hissig, lidenskapelige og engasjerte kommentarer gir saken en helt egen dynamikk. I sine versjoner av saken bekrefter eller utfordrer tilskuere pressens historier ved å forstørre eller forminske de sidene ved hendelsene de enten ønsker å glemme eller fokusere på. På denne måten skaper de nye fortellinger som springer ut fra Polanskisakens opprinnelige versjon²⁷¹ og begynner å leve sine egne liv. Alle debattanter har imidlertid sine egne motiver for hvorfor de investerer tid og krefter i lesning, skriving og debattering om saken. Mens noen ønsker å finne en slags sannhet som de ser begravet i dybden av medienes omtale, synes andre at saken berører et tema de brenner for.

3.1.2. Ikke bare én historie: om Polanskisakens mange fortellinger

Sakens hovedaktører så vel som debattantene har sin egen versjon av både Polanskisakens hendelser og deler av Polanskis liv. På grunn av det flytende forholdet mellom egen tolkning og reelle fakta og historienes mangfoldighet, er det i mine øyne nyttig å betrakte disse versjonene som *fortellinger*. Som jeg hevdet i innledningen innebærer begrepet fortelling ikke at disse historiene eller versjonene av Polanskisakens hendelser er oppdiktet men at én og samme historie kan fortelles på mange forskjellige måter, sett fra ulike vinkler, tematisert utifra forskjellige hovedaktørers ståsted.

Som jeg har presentert i avsnitt 2.5.4 peker Goffman på at måten vi forteller historien på av stor betydning for tilskueren. Med andre ord holder det ikke å ha en god historie, men det er helt essensielt at man også er en utmerket forteller som greier å forføre sine tilhørere til å dykke dypere inn i historiens univers. Overbevisende karakterer blir i dette henseende til et viktig hjelpemiddel som ikke kun underbygger det som blir berettet men også muliggjør at tilskueren kan identifisere seg med fortellingen. Historier og identiter er med andre ord avhengige av hverandre og aktøren behøver både en medrivende fortelling og sterke karakterer for å fange tilskuerens oppmerksomhet.

I mangfoldet av historier om Polanskisaken som har preget kjølvannet av Polanskis arrestasjon i 2009 gjelder det for alle aktørene å overbevise andre om at det er deres fortelling som er den mest troverdige. Paradoksalt nok må hovedaktørene her motarbeide både medienes og debattantenes redigerte versjoner som ofte nettopp tar utgangspunkt i deres fortellinger. Mediene kan for eksempel redigere Polanskis fortelling om drapet på Sharon

²⁷⁰ Sauter, 49

²⁷¹ Som omtalt under punkt 1.4.4 og 3.1.2

Tate slik at den beveger seg ganske langt fra Polanskis opprinnelige beretning og dermed blir til en ny, egen historie. På samme måte kan en debattant skape en historie ut fra en tolkning av Geimers utsagn i retten fra 1977 der handlingen ikke nødvendigvis spiller i hennes favør. I dette tilfellet må altså Polanski og Geimer vinne kontrollen over sine historier tilbake og overbevise publikum om at det er deres opphavsversjoner bak alle andre fortellinger som er de mest troverdige. Og det er nå, når det gjelder å røre, trollbinde eller begeistre tilskueren både for seg selv og sin fortelling, at roller og identiteter blir til et nyttig og viktig verktøy.

3.1.3. Om Roller og deres betydning i aktørens spill

Som hevdet i avsnitt 3.1.2 er roller tett knyttet til fortellingene og er en sentral del av min analyse. Når jeg snakker om roller, identiteter og spill impliserer jeg ikke at dette blir tatt i bruk for å bedra et publikum. Som jeg har presentert innledningsvis i oppgavens første kapittel, må begrepet «rolle»/ «identitet» forstås utfra en postmoderne teatral identitetsforståelse hvor individet, ifølge Anne- Britt Gran, «*blir* de rollene/ identitetene det spiller.»²⁷² Som utdypet i avsnitt 2.5.5 blir det å spille oppfattet som like autentisk som det å være²⁷³ slik at for eksempel Geimer *blir* til det tilgivende voldteksofferet eller trebarnsmoren når hun velger å spille med og på disse identiteter.

En aktørs rollespill er ofte sammensatt og komplekst og alltid farget av hans/hennes personlighet. En rolle eller identitet hjelper aktørene til å gi uttrykk for deres komplekse følelsesliv og kan av og til bli skapt utifra forskjellige bruksområder, som for eksempel for å beskytte aktøren mot offentlighetens press og kritikk. Mens hver rolle har sine egne bevegelser, fraser og karaktertegn avhenger det av aktøren og situasjonen hvor eksplisitt disse er utarbeidet eller blir spilt på. Hvert individ har med andre ord sine egne måter å utvikle, presentere en tildelt rolle eller identitet på. Dette innebærer også at aktøren kan avvise en slik rolle eller identitet.

Som presentert inngående i innledningen, kan en rolle også bli tilskrevet av utenforstående og for aktøren ukjente personer. Den konfronterte spilleren svarer ofte på dette ved å enten ekspandere sitt vanlige repertoar med roller som tydelig imøtegår identiteten som ble tildelt, eller tar i bruk en rolle fra sitt repertoar som i hans/hennes øyne er sterk nok til å tillintetgjøre den tildelte rollens kredibilitet. Fordi rolleteorien ikke setter ord på en slik rolletildelings- og avvisningsprosess mellom to parter kaller jeg den en «kausal teatral dialog». Aktørens

²⁷² Gran, 50

²⁷³ Gran, 44

reaksjon i denne dialogen tyder på at tildelingen fra for eksempel mediene har en større rekkevidde enn bare aktørens univers: slike roller kan ha en potensiell innflytelse på offentlighetens, leseres/ tilskuers meninger og holdninger til saken. Har en sak nådd et publikum, reagerer tilskuere ved å tildele roller til aktøren, opphavsmannen bak den tildelte identiteten eller hverandre. I dette tilfellet blir den «kausale teatrale dialog» til en «kausal teatral prosess». Denne utvidelsen fra dialog til prosess er med andre ord kjennetegnet ved at mer enn to parter er involvert og at rollenes tildeling, skapelse og avvisning begynner å leve sitt eget, uoversiktlige liv. Hvorfor rammen her blir både til et nødvendig og nyttig redskap skal jeg forklare nærmere i neste avsnitt.

3.1.4. Om rammen og dens funksjon

Som allerede nevnt i avsnitt 1.4.4. er «ramme» eller «frame», som er kjent fra Erving Goffmans *Frame Analysis* fra 1974, prinsipper som vi benytter til å selektere, understreke og presentere hva som eksisterer, skjer eller er av verdi i en situasjon.²⁷⁴ Slike prinsipper avhenger ofte av personens holdninger og overbevisninger og blir ofte gjenspeilet i deres fortellinger og måten å tildele roller på. I oppgaven benytter både tilskuere og mediene sine rammer og deres påvirkning på rollene og fortellingene i sin iscenesettelse *for å fremheve sin opptreden*. I kapittel to hevdet Goffman dessuten at rammen «...organizes more than meaning; it also organizes involvement. During any spate of activity participants will ordinarily not only obtain a sense of what is going on but will also (in some degree) become spontaneously engrossed, caught up, enthralled.»²⁷⁵ Dermed blir det tydelig at debattantene og pressen ikke kun bruker rammen til å synliggjøre seg selv og sine anliggender eller for å tiltrekke seg oppmerksomhet fra enten sympatisører eller motstandere, men også til å forføre andre tilskuere til å innlate seg på sin iscenesettelse. Som hevdet i avsnitt 1.4.4. kan ulike rammer ofte føre til konfrontasjoner mellom de forskjellige aktører i, for eksempel, nettavisers eller en bloggs kommentarfelt.

Polanskis og Geimers iscenesettelse beviser derimot at rammen ikke må gjøres eksplisitt og kan fungere som et usynlig verktøy som fokuserer på å både *observere* og *forstå andres rammer* og integrere disse iakktakelser *på en subtil måte i deres spilletaktikk*. Slike iakktakelser påvirker med andre ord Polanskis og Geimers rollevalg og fortellermåte og blir muliggjort av usikkerheten debattantene og mediene knytter til deres synlighet for

²⁷⁴ Gitlin, 6

²⁷⁵ Goffman, 345

hovedaktørene. Mens nettaviser er seg den mangfoldige dekningen av saken bevisst, antar tilskuere ofte at Polanski og Geimer er for viktige til å lese eller høre deres meninger.²⁷⁶ I dette spesielle tilfellet benytter altså hovedaktørene seg av sin berømmhet og status til å usynliggjøre seg selv for publikum og til og med overraske dem med et uventet utspill av deres observasjoner.

Som følge av aktørenes ulike anvendelse av rammen som verktøy skal jeg i dette kapitlet understreke rammens synlighet i min tolkning av tilskuernes og mediernes bruk av redskapet i avsnitt 3.2.1 og 3.2.5, mens rammen i min undersøkelse av Geimers og Polanskis iscenesettelser blir til en usynlig og integrert del av hovedaktørenes spilletaktikk.

3.1.5. Om det uttalt og uuttalt teatrale²⁷⁷ og «double negative»²⁷⁸ - prinsippet

I mitt materiale skaper og tildeler Polanski, Geimer, mediene og debattantene roller til seg selv og hverandre og iscenesetter så disse i sin fortelling. En slik iscenesettelse befinner seg ofte i en spenning mellom det Anne-Britt Gran kaller «det uttalt og uuttalt teatrale». Mens «det uttalt teatrale» beskriver det som er iscenesatt og som heller ikke prøver å skjule at det er det, er det «uuttalt teatrale» et spill som er tilsynelatende autentisk og som «underkommuniserer det iscenesatte og spilte for å oppnå effekter som virker så ekte og virkelige at de rører sitt publikum...»²⁷⁹ slik at altså iscenesettelsen ikke skal synes. Gran kobler disse spilleformer til det som Richard Schechner kaller «me», «not me» og «not not me».²⁸⁰ «Me» betyr å være helt seg selv på en «ikke teatrale måte» mens «not me» er den uttalt teatrale varianten hvor aktøren fullt og helt er i rollen den spiller slik at «seg selv» ikke synes. «Not not me» derimot er et uuttalt teatralt mellomrom hvor aktøren verken er sitt private selv eller spiller en rolle.²⁸¹ I mitt materiale utspiller Schechners prinsipp seg på forskjellige plan. For det første beveger alle aktørene i saken seg mellom alle tre «me» - nivåer mens de skaper fortellinger og roller. For det andre opplever noen aktører, som for eksempel Polanski, at de bokstavelig talt er «not me» når de blir konfrontert med en rolle i en

276 Zweifel, «Man verrät keinen aus den eigenen Reihen», <<http://bazonline.ch/kultur/kino/Man-verraet-keinen-aus-den-eigenen-Reihen/story/22250072#kommentar>>

277 Gran, 16

278 Schechner, 72ff.

279 Gran, 16

280 Schechner, 72ff.

281 Gran, 16ff

fortelling som utgir seg for å være Polanskis «me». Dette kan føre til at aktøren går til motverge ved han/hun avviser den tildelte identiteten og enten skaper en ny rolle eller tar i bruk en allerede tidligere etablert identitet ut fra sitt repertoar.

3.2. Teatrale iscenesettelser – en analyse av medienes, Polanskis, Geimers og debattantenes rollespill

3.2.1. Mediene – fortellinger om en satan i menneskeskinn, en gammel familiefar og en forlatt jente

I et intervju om filmen *The Pianist* sa Roman Polanski at vi ofte glemmer at det alltid er noen som står bak et kamera og har innflytelse på hva vi ser.²⁸² Det samme kan sies om våre hverdagslige møter med medienes fortellermåte, der vi ofte overser at det alltid er noen som står bak en artikkel eller en avis, som preger det som skrives og styrer hvordan vi skal ivareta og iakta det vi leser. Mediene er med andre ord ikke en objektiv formidler av virkeligheten²⁸³ men, med Anne-Britt Grans ord, en «virkelighetsproduserende iscenesetter».²⁸⁴ Mediasystemet har imidlertid ikke én regissør som bestemmer hva som skal inn og ut, men har mange aktører som handler etter bestemte logikker og strukturer²⁸⁵ og avgjør hva som inkluderes i eller ekskluderes fra iscenesettelsen.²⁸⁶ Det skal altså skjules hvilke fakta en forfatter / redaktør fremhever eller fjerner, og hvilke deler av et sitat eller kilde som inkluderes i artikkelen. Fortellingen skal fremstå som sann, troverdig og informativ og skal selvfølgelig vekke leserens interesse.

Slike iscenesettelser blir også synlige i mediedekningen etter Polanskis arrestasjon i 2009, som for eksempel i artikkelen «Mach dir keine Sorgen» fra *Basler Zeitung* den 2. november 2009. Innlegget fokuserer på Polanskis familieliv og tildeler Polanski rollen som den rastløse mannen som, forfulgt av sin skjebne, endelig kunne falle til ro når han stiftet en familie:

Bevor Roman Polanski und Emmanuelle Seigner 1989 heiraten, hat Polanski die Hölle durchlebt. Als Kind überlebt er den Holocaust in Polen, als junger Mann verliert er seine Frau Sharon Tate – die Manson-Sekte bringt die Schwangere um. Darauf folgen Drogen, Alkohol und immer wieder junge Frauen. 1977 kommt es zum traurigen Höhepunkt, als Polanski Sex mit der 13-jährigen

282 Roman Polanski, «Behind the scenes» i *The Pianist Deluxe Edition DVD* Extramaterialet, (Atlas Pictures, 2002), DVD

283 Gran, 98

284 Gran, 97

285 Gran, 96

286 Gran, 96

Samantha Gailey hat. Es folgt die Anklage und die Flucht aus den USA. Kein anderer hat den rasenden Polanski besser beschrieben als der polnische Schriftsteller Marek Hlasko. Über die erste Begegnung mit dem Regisseur und dessen Vorliebe für Frauen schreibt er: «Damals lernte ich einen Satan in Menschengestalt kennen.».²⁸⁷

I sitatet fremgår det at Polanski får tildelt en sammensatt rolle. Ved å fremheve Polanskis offeridentitet både som barn under Holocaust og enkemann til Sharon Tate, indikerer artikkelforfatteren at disse to hendelser trolig har bidratt til at Polanski, etter drapet på Tate, spinner ut av kontroll. I denne prosessen gjennomgår Polanski forvandlingen fra uskyldig offer til den «rasende Polanski»: en mann som lever et destruktivt liv og kroppsliggjør sin reaksjon på det forferdelige han har opplevd. Fortellingen, som beskriver en rockestjernelignende tilværelse med alkohol, dop og mange unge kvinner som førte til- og endte med rettsaken i 1977, fremmer assosiasjoner til Dr. Jekyll and Mr Hyde: Den uskyldige og iboende rollen blir fortrenget av den rasende Polanski som den polske forfatteren Marek Hlasko i sitatet kaller «satan i menneskeskinn». Men ifølge fortellingen finnes det håp:

Erst Emmanuelle Seigner gelingt es, «Satan» Polanski zu bändigen – die letzten zwei Jahrzehnte mit ihr haben ihn milde gemacht. Über sein neues Leben sagt er: «Ich habe lange geglaubt, dass die Ungerechtigkeit immer siegt und die Menschen frustriert und ohnmächtig zurücklässt. Zum Glück war das ein Irrtum.» Seine dritte Ehefrau, sagt er, soll seine «letzte Frau» bleiben. Die nächsten Wochen und Monate werden zeigen, ob Polanskis Vergangenheit seine Familie einholt, oder ob alles so wird, wie es sich seine Frau wünscht – nämlich eine «normale Familie» zu sein.²⁸⁸

Etter mange år med affærer og kvinnehistorier er det først hans nåværende kone Emmanuelle Seigner som greier å temme den ville Polanski og lokke ut hans uskyldige jeg. Hun gir ham håp, viser ham at livet ikke bare er preget av urettferdighet. I artikkelen fremstår Seigner med andre ord som sterk kvinne som forsvarer og støtter sin mann, selv om omstendighetene rundt arrestasjonen i 2009 fortviler henne. Mens Polanskis og Seigners rolle dermed er tett knyttet både til hverandre og fortellingen, lever resten av avisens iscenesettelse av sitater som skal underbygge rolletegningene og antyde forhold som ikke blir gjort eksplisitt. Slike fortellergrep, som innebærer at artikkelforfatteren ikke går nærmere inn på rettsakens korrupte forhold men simpelthen beretter at Polanski flyktet fra USA, understreker forfatterens iscenesettelsestaktikk: han/hun bestemmer hvilke fakta som skal integreres i historien, og detaljer om rettsaken tjener i dette tilfellet rett og slett ikke avisens fortelling.

²⁸⁷ Claudio Habicht, «Mach dir keine Sorgen» i *Basler Zeitung*, 2. november 2009 (17. september 2013).

²⁸⁸ Habicht, <<http://bazonline.ch/schweiz/standard/Mach-dir-keine-Sorgen/story/29458427>>
<<http://bazonline.ch/schweiz/standard/Mach-dir-keine-Sorgen/story/29458427>>

Dette er en artikkel om Polanskis privatliv som argumenterer for hvorfor Polanski må få bli sammen med sin familie. Å trekke inn parten som justisoffer i en korrump rettsak, hadde både komplisert Polanskis rolle og ledet oppmerksomheten bort fra forfatterens iscenesettelse av det underbevisste spørsmålet, om denne aldrende mannen, som har opplevd mye ondskap i sitt liv, ikke har gjort seg fortjent til å nyte sitt etterlengtede, trygge familieliv.²⁸⁹ Selv om forfatteren i artikkelen gir plass til empati både for Polanski og familiens situasjon og følelser, er dette ikke en garanti for at leseren er villig til å gjøre det samme. For hvordan et slikt «tomrom», som for eksempel motivasjonen bak Polanskis flukt fra USA, blir fylt avhenger av lesernes ramme. Overensstemmer imidlertid visse deler av leserens «frame» med forfatterens, kan hun / han la seg rive med av avisens fortelling og tolke grunner til Polanskis flukt utfra den i artikkelen etablerte rolletegningen: Etter omgangen med Gailey trer Polanskis uskyldige side endelig frem igjen. Sjokkert over hva den ville Polanski har gjort og for å unngå enda mer skade, flykter han fra landet. Dette er selvfølgelig min egen tolkning, men viser at iscenesettelsen er effektiv om jeg aksepterer forfatterens ramme og dermed hans fortelling og roller: jeg som leser blir engasjert og bruker Polanskis identiteter både for å fylle tomrommet artikkelen har skapt og for å tolke sakens handlingsforløp og Polanskis del i den. Og med dette befinner jeg meg allerede midt i den uuttalte iscenesettelsesforførelsen.

Mediene er seg imidlertid leseres ulike smak og rammer bevisst og skaper derfor ulike fortellinger hvor hovedaktørene iscenesettes på svært forskjellige måter. For eksempel er det i Sophie Albers artikkel «Das gefangene Mädchen» i *Stern* fra den 9. oktober 2011 Geimer som inntar en tydelig offerrolle, mens Polanski blir fremstilt som den rike regissøren som, bortskjemt med suksess, lever et godt og sørgløst liv. Det er ikke ham, men Geimer som må bære konsekvensene for hendelsene i 1977:

Während Polanski für «Tess» den Golden Globe gewann und für den Oscar nominiert wurde, schmiss Geimer die Schule, wurde mit 18 schwanger, heiratete mit 19 und trennte sich gleich wieder. Sie lebte mit ihrem Sohn in der Garage des Hauses ihrer Mutter. Und während die auf das Kind aufpasste, machte Geimer eine Schulung zur Sekretärin. Da drehte Polanski gerade mit Harrison Ford «Frantic».²⁹⁰

Det vi kan fornemme i denne fortellingen er en ganske annen tone enn i innlegget fra *Basler Zeitung*. I begge artiklene spiller Polanskis liv en viktig rolle – men på svært ulike måter. Mens *Basler Zeitung* fremstiller Polanskis private fortid som forårsakende og en tragisk

289 Habicht, <<http://bazonline.ch/schweiz/standard/Mach-dir-keine-Sorgen/story/29458427>>

290 Sophie Albers, «Das gefangene Mädchen» i *Stern*, 9. oktober 2009, (17. september 2013).

<<http://www.stern.de/lifestyle/leute/2-polanski-opfer-samantha-gailey-das-gefangene-maedchen-1513192.html>>

drivkraft bak hendelsene i 1977, legger fortellingen i *Stern* vekt på Polanskis kjendistilværelse og alle privilegier som følger med den. Rolletegningen blir som følge annerledes i *Stern*-innlegget, hvor det er gjennom utspill av Geimers offeridentitet og den sterke kontrasten mellom hennes og Polanskis liv at vi på en nærmest underbevisst måte blir kjent med Polanskis rolle i fortellingen: Mens Polanski kan unndra seg straff og nyte kjendisprivilegier er offeret Geimer preget av hendelsene i 1977 og lever, som følge av dette, et destruktivt liv. Hun gifter seg i ung alder, blir gravid som 18-åring og skilt kort tid etter. Da hun flytter til Hawaii i 1988 kan hun, ifølge fortellingen, starte på nytt.²⁹¹ Men selv om hun gifter seg igjen og får flere barn forblir rollen tragisk: Geimer blir i historien forfulgt av minner som blir vekket hver gang Polanski lager en ny film eller tar imot en pris. Hun lider under pressens håndtering av saken som, ifølge artikkelen, reduserer henne selv i voksen alder til den daværende 13 - årige piken²⁹². I Albers fortelling finnes det med andre ord ingen «happy end» for Geimer: hennes tilstedeværelse forblir en tragisk «tortur uten ende» hvor hun aldri kan kvitte seg med det hun kaller «skrekken Polanski».²⁹³

Eksemplene fra *Stern* og *Basler Zeitung* viser at mediene spiller på leseres ulike rammer, men at reglene for iscenesettelsen forblir de samme: den skal skjule at forfatteren har integrert de sitater og fakta som underbygger fortellingen og ekskludert andre som ikke tjener eller til og med utfordrer historien og rollene. Leseren skal med andre ord fortsatt få inntrykk av at historien formidler sannheten med stor S og at den er bygget på pålitelige fakta. Vi kan til og med si at iscenesettelsen skal motvirke at leseren får assosiasjoner til at det han/ hun leser er en fortelling – én mulig versjon blant mange.

Leserens ramme kan imidlertid også bli imøtegått i form av at avisen tar opp eksplisitte temaer i debatten som lesere er veldig opptatt av. Et godt eksempel på dette er en artikkel i den sveitsiske avisen *Tagesanzeiger* som tar opp et spørsmål som ble nevnt av mange debattanter i avisenes kommentarfelt: gjelder de samme reglene for kjendiser som for enhver?²⁹⁴ Artikkelen nevner noen lesere som tror at Polanski kan takke sin kjendisstatus for at han slapp billig unna, og peker på at det er akkurat fordi noen er rik, vakker og berømt at vi er fort beredt til å dømme vedkommende uten å vite noe nærmere om situasjonens

291 Albers, <<http://www.stern.de/lifestyle/leute/polanski-opfer-samantha-gailey-das-gefangene-maedchen-1513192.html>>

292 Paradoksalt nok utelukker her Albers at hun, som representant for pressen, handler på samme måte som de kolleger hun kritiserer

293 Albers, <<http://www.stern.de/lifestyle/leute/polanski-opfer-samantha-gailey-das-gefangene-maedchen-1513192.html>>

294 Philippe Zweifel, «Gilt für Prominente das gleiche Gesetz?» i *Tagesanzeiger*, 13. juli. 2010, (17. september 2013). <<http://www.tagesanzeiger.ch/kultur/diverses/Gilt-fuer-Prominente-das-gleiche-Gesetz/story/29512088>>

omstendigheter. Forfatter Zweifel begrunner dette med vår sjalusi overfor mennesker som lever et bedre og mer privilegert liv og viser dette offentlig.²⁹⁵ Innlegget argumenterer videre at kjendiser fortsatt har råd til en bedre rettsbistand, men at de også behøver den på grunn dommeres tendens til å statuere eksempler på berømte lovbrøyttere.²⁹⁶ Sistnevnte slipper ikke lenger billig unna, som eksempler som Lindsay Lohan og Cameron Douglas skal bevise. Med slike argumentasjoner imøtegår avisen de forskjellige stemmene i debatten og etablerer, i likhet med artiklene i *Basler Zeitung* og *Stern*, roller og en fortelling. Det som skiller denne artikkelen fra de andre er imidlertid at lesere selv får spille rollen som onde og sjalu gjennomsnittsborgere som ikke unner andre berømmelse og rikdom. Avisen produserer med andre ord en fortelling som konfronterer debattanter med deres fordommer uten å ta stilling til om media selv må ta en del av skylden for at folk inntar en slik dømmende holdning overfor kjendiser.

Medienes iscenesettelsesmåter, fortellinger og roller har imidlertid ikke bare en effekt på deres lesere, men også på denne oppgavens hovedaktører. Polanskis forhold til mediene blir ofte omtalt som anstrengt, men som vi nå skal se er Polanski, til tross for at han er svært uenig i noen av medienes fortellinger, avhengig av medieplattformen.

3.2.2. «I can remain silent no longer»- Roman Polanski: en rolleanalyse

Som nevnt i kapittel to er Roman Polanski ikke hvem som helst. Han er en verdenskjent regissør, kunstner, familiefar og Sharon Tates enkemann for å nevne bare noen få av hans mangfoldige identiteter. Han kroppsliggjør at han er uopprettelig preget av sine livserfaringer og kan, kanskje på grunn av sitt allsidige rollerepertoar, ikke settes i en bås.

Selv om dette representerer et problem for mediene, er det imidlertid Sharons Tates død som, ifølge dokumentaren *Roman Polanski: Wanted and Desired* fra 2008²⁹⁷ og Polanski selv²⁹⁸, markerer begynnelsen på Polanskis anstrengte og mistroiske forhold til pressen.²⁹⁹ Sistnevnte behandlet ham som hovedmistenkt i drapssaken og skrev stadig nye, falske artikler om hans og Tates liv³⁰⁰, selv etter at Polanski under en følelsesladet pressekonferanse tok stilling til

295 Zweifel, <<http://www.tagesanzeiger.ch/kultur/diverses/Gilt-fuer-Prominente-das-gleiche-Gesetz/story/29512088>>

296 Zweifel, <<http://www.tagesanzeiger.ch/kultur/diverses/Gilt-fuer-Prominente-das-gleiche-Gesetz/story/29512088>>

297 Zenovich, *Roman Polanski: Wanted and Desired*, 2008, DVD

298 TSRI, «Pardonnez-moi: Roman Polanski», *RSI*, 2. oktober 2011, (17. september 2013.

<<http://www.tsr.ch/video/emissions/pardonnez-moi/3432684-roman-polanski.html>>, nettvideo

299 Zenovich, *Roman Polanski: Wanted and Desired*, 2008, DVD

300 Zenovich, *Roman Polanski: Wanted and Desired*, 2008, DVD

påstandene.³⁰¹ Sakens begynnelse i 1977 rettet igjen et stort mediefokus på Polanski og bidro ikke til en bedring av hans forhold til mediene. Til tross for dette ser det ut som om hans opptreden i møte med pressen alltid ble ledsaget av en bevissthet over mediernes viktighet som promoteringsplattform for sitt arbeid. Dette gjenspeiler seg i komponisten Alexandre Desplats spøkefulle bemerkning under en pressekonferanse for Polanskis film *Venus in fur* fra 2013 ved filmfestivalen i Cannes: «...some directors are very scared. He (Polanski) is not...you can tell».³⁰² Med dette henspiller en smilende Desplat til at Polanskis fryktløse og kamplystne væremåte ikke kun fremtrer på filmsettet, men også i måten han møter pressen på. For mannen journalistene blir konfrontert med har i de utallige intervjuer han har gitt i sin lange karriere ikke bare opptrått kamplysten, men uttrykker det Desplat beskriver som «fryktløshet» ved å vise en usminket, nesten uttalt teatral irritasjon for dem og deres virke i det ene øyeblikket, bare for å more seg over å spille med dem i neste. Polanski gjør det dermed tydelig at han er veldig trygg på sitt brede rollerepertoar og dens identiteter, hvor barn som overlevde Holocaust, enkemann til et drapsoffer, genial regissør og vanskelig kunstnerperson bare er noen eksempler på roller som Polanski råder over med stålkontroll. Han behersker alle disse rollene og mestrer ikke bare det uttalte og uttalte teatrale spillet, men også det Schechner kaller «double negative».³⁰³ Det sistnevnte prinsippet kan, som hevdet i kapittel to, ses som et tredje sted i bevisstheten hvor for eksempel en skuespiller verken er seg selv eller rollen han/ hun spiller. I Polanskis tilfelle betyr dette at han for eksempel i et intervju kan innta rollen som regissøren som blir intervjuet og samtidig spille på barndomsjeget fra rollerepertoaret når han snakker om sin barndom under Holocaust. En slik situasjon er typisk for et intervju hvor poenget ofte nettopp er at personen som gjennomfører samtalen prøver å tilskrive eller «lure ut» roller som samtalepartneren er kjent for. Dette kommer til uttrykk i BBCs portrettserie *Scene by Scene* hvor Mark Cousins intervjuet Polanski i 2000.³⁰⁴ Selv om Cousins gjør sitt ytterste for å styre samtalen og få Polanski til å slippe ut rollene som for eksempel den krevende regissør, blir det tydelig at det er Polanski som tar overhånd i rollespillet. Dette viser seg ved at Polanski noen ganger innlater seg på et uttalt teatralt spill av noen etterspurte roller, som for eksempel barnet som

301 bretg78, «August 19 NBC Newscast from New MSNBC Doku», *Youtube*, 9. desember 2008, (17. september 2013). <<http://www.youtube.com/watch?v=G96cKLbgMqo>> og The Tate LaBianca Videos, «Sharon Tate, Murdered Innocence - Part 5», *Youtube*, 9. november 2010, (17. september 2013). <<http://www.youtube.com/watch?v=IxAgivTrUso>>, nettvideoer

302 RedacLYonenFrance, «La vénus ál la fourrure - Conférence de presse de Roman Polanski au festival de Cannes 2013», *Youtube*, 25. mars 2013, (17. september 2013). <<http://www.youtube.com/watch?v=eAAAdMYKUcUY>>, nettvideo

303 Schechner, 72ff.

304 BBC, «Scene by Scene», 27. mai 2000, (17. september 2013). <<http://vodpod.com/watch/2571009-scene-by-scene-roman-polanski-free-entertainment-videos-watch-entertainment-videos-online-veoh>>, nettvideo

overlevde Holocaust, bare for å avvise andre som for eksempel den arrogante kunstneren. Polanski spiller dermed ikke kun med men også på spenningen mellom det uttalt- og uuttalt teatrale og peker, ved å bevege seg med tilsynelatende letthet mellom Schechners ulike bevissthetssteder i «double negative»-prinsippet, på mesterlig vis på ambivalensen i sitt spill. En slik kontroll over både spill og rollebruk blir muliggjort av noe som jeg kaller «Polanskis vokteridentitet». Sistnevnte er en uttalt teatral forsvarsmekanisme som hjelper Polanski til å håndtere intimitetstyranneiets sult på private innblikk og affektert oppriktighet på sin egen måte. Denne rollen som er fryktløs, barsk, selvsikker, utfordrende og skapt for å avvæpne sitt vis á vis, peker på at det finnes flere muligheter til å uttrykke ærlighet og følelser på og konfronterer tilskueren med deres forventninger om en, for intimitetstyranneiets typisk, offentlig og følelsesladet opptreden. I stedet for å bli blidgjort av en tårevåt og angrende Polanski i, for eksempel, sitt intervju med Clive James i 1984 når de snakker om sexskandalen, kommer publikum ansikt til ansikt med vokteridentiten og utsagn som «I like young women»³⁰⁵ og spørsmål om hvorfor andre som har seksuell omgang med unge jenter, men er ukjente for pressen ikke møter de samme problemene som han selv.³⁰⁶ Ved å spille på sin kjendisstatus i siste utsagn antyder Polanski at han ikke er hvem som helst og peker med dette på at det er flere faktorer enn kun vokteridentiteten som problematiserer publikums forhold til ham. Som nevnt i kapittel to umuliggjør Polanskis kunstnerstatus at han i tilskueres øyne kan fremstå som helt seg selv eller, i Schechners forstand, «me». Polanski peker på denne problematiske siden av kunstneridentiteten ved å spille med og på usikkerheten rundt hvor mye av seg selv, eller «me», som befinner seg i disse identitetene³⁰⁷ og hvor mye i hans roller som baserer seg på andres tolkning av det han fremfører. Der hvor intimitetstyranneiet har ført til at tilskuere og betraktere forventer at aktøren presenterer sitt private jeg og uttrykker intime følelser i offentligheten, er dette imidlertid en problematisk utfordring å bli konfrontert med. For dette publikum er det ikke nok at Polanski konsekvent ikke skjuler sin mening hverken om sine handlinger eller holdninger i saken. De sulter etter transparente skikkelser og innblikk i deres faux pas eller «frelse» i form av en offentlig, gjerne følelsesladet beklagelse. Faktumet at Polanski spiller med og på usikkerheten rundt hans person og inntil 2009 har nektet dem en slik unnskyldning har med andre ord ikke akkurat fremkalt deres sympati.

305 minkskisuit, «Clive James interviews Roman Polanski», *Youtube*, 24. november 2012, (17. september 2013). <http://www.youtube.com/watch?v=_PIWZRtVqFs>, nettvideo

og Zenovich, *Roman Polanski: Wanted and Desired*, 2008, DVD

306 minkskisuit, <http://www.youtube.com/watch?v=_PIWZRtVqFs>

307 Gran, 84

Men til tross for dette, og til tross for at møtene med hans publikum ikke synes å ha forandret seg grunnleggende gjennom årene, har Polanskis nye livssituasjon med kone og to barn allikevel etterlatt sine spor i spillestrategien. Innrømmelser av at han har en forkjærlighet for unge kvinner og fremhevelser av både Geimers tidligere seksuelle erfaring og hennes modne fremtoning når han snakker om saken³⁰⁸ har mer og mer veket til fordel for et nytt, «familietilpasset» spill som heller fokuserer på å verne seg for negativ medieoppmerksomhet som potensielt skader eller sårer hans familie, enn å dyrke vokteridentiteten for enhver pris.

I Polanskis åpne brev «I can remain silent no longer» som ble offentliggjort den 2. mai 2010 under Polanskis husarrest, fremgår det at han opprettholder både denne familieorienterte spilletaktikken og sitt ønske om å få tilbake en viss kontroll over sitt rollerepertoar. Brevet presenterer Polanskis fortelling og gir et innblikk både i Polanskis syn på saken og motivasjonen for handlingene hans som for eksempel «flukten» til Frankrike.³⁰⁹ Interessant nok benytter Polanski anledningen til å svare på noen av rollene andre, blant annet mediene, har tildelt ham ved å peke på hva som er «not me» og erstatte dette med en presentasjon av «me»:

I have had my share of dramas and joys, as we all have, and I am not going to try to ask you to pity my lot in life. I ask only to be treated fairly like anyone else. It is true: 33 years ago I pleaded guilty, and I served time at the prison for common law crimes at Chino, not in a VIP prison. That period was to have covered the totality of my sentence. By the time I left prison, the judge had changed his mind and claimed that the time served at Chino did not fulfill the entire sentence, and it is this reversal that justified my leaving the United States...³¹⁰

Som det fremgår i sitatet tar Polanski i sin presentasjon av «me» først for seg rollen som «mannen som har gjennomgått så mye i sitt liv», en identitet som særlig blir trukket fram av Polanskis tilhengere³¹¹ og like flittig kritisert av motstandere og mediene.³¹² At Polanski fremstiller sitt liv og sine lidelser som en tilværelse ikke mer forferdelige enn andres, tjener den oppfølgende rolleetableringen og imøtegår til en viss grad den tidligere ambivalensen i Polanskis spill om seg selv. Identiteten han sikter til er den til en mann som er som alle andre, en som ikke vil bli behandlet annerledes, men rettferdig. Polanski inkorporer her med andre

308 minkskisuit, <http://www.youtube.com/watch?v=_P1WZRtVqFs>

309 Polanski, <<http://www.bernard-henri-levy.com/i-can-remain-silent-no-longer-5380.html>>

310 Polanski, <<http://www.bernard-henri-levy.com/i-can-remain-silent-no-longer-5380.html>>

311 Som for eksempel: Dank, *Dankprofessors weblog*, <<http://dankprofessor.wordpress.com/2009/10/07/on-roman-polanski/>>

312 Troy Lennon, «Roman Polanski's brilliance is no excuse for padeophilia», *The Telegraph*, 30. september 2009, (17. september 2013). <<http://www.dailylegaph.com.au/news/opinion/roman-polanskis-brilliance-is-no-excuse-for-padeophilia/story-e6frezz0-1225780904119>>

ord sine observasjoner av tilskuers ramme som knytter hans kjendisstatus til en forventning om særegen behandling og kobler dette til et utspill om at hans kjendisstatus står i veien for en slik rettferdighet.³¹³ Dermed viser han ikke kun at han har iaktatt sitt publikum nøye, men peker også på sin tvetydige bevissthet over at problemene hans berømmelse skaper ikke kun berører ham selv, men også forholdet til tilskuere han appellerer til. Denne rollen holder han fast ved i brevet og parer den med justisofferet som har sonet sin straff, den hindrede kunsteren og familiefaren. Men selv om Polanski inkluderer både Samantha Geimer³¹⁴ og en meget detaljert personlig forklaring av sakens forhold i sin fortelling, må publikum som har håpet på at dette strekker seg til noen eksplisitte tegn til anger eller at en unnskyldning inngår i uttalelsen også denne gangen smøre seg med tålmodighet. For det er først i filmen *Roman Polanski: a film memoir*,³¹⁵ som ble filmet under Polanskis husarrest i Gstaad men ikke ble vist før året 2011, at Polanski oppfylles dette ønsket og bryter med noen vante prinsipper i sin spilletaktikk. La oss altså undersøke denne filmen nærmere.

I *Roman Polanski: a film memoir* besøker Andrew Braunsberg sin mangeårige venn Polanski under hans husarrest i Gstaad, for å snakke med ham om hans begivenhetsrike liv.

Utgangspunktet for intervjuet er allerede meget interessant: for det første at Polanski blir intervjuet av en venn som skaper en fortrolig atmosfære, for det andre at Braunsberg, ved å besøke Polanski på et tidspunkt hvor hans skjebne ennå ikke var avgjort, har valgt et sårbart øyeblikk for samtalen. Men selv om nettopp Polanskis uvisse situasjon henger som en skygge både over samtalen og Polanski selv, har intervjuets hovedperson imidlertid hverken mistet sitt humør, sin energi eller sin bevissthet over sine roller og sitt spill. På god gammel Polanskimåte gestikulerer han med hendene mens han engasjert forteller Braunsberg i begynnelsen av deres samtale om sin overraskelse over sin pågripelse i 2009. Mens et bilde av Polanskis fengselscelle understreker situasjonens alvor forteller Polanski om sin families reaksjon og hvor vanskelige avskjeder fra sine barn ved slutten av besøkstidene på fengslet ble. Polanski innvilger herved tilskueren et uvant innblikk i sitt følelses-og privatliv og balanserer derfor allerede på dette tidspunkt på grensen av hva prinsippene i hans hittil kjente spilletaktikk tillater. Allikevel forventet jeg, som har sett mange Polanskiintervjuer, fra øyeblikket Braunsberg styrer samtalen over til Polanskis barndom ikke å hverken høre eller oppleve noe nytt ved Polanskis beretninger. Jeg tok feil.: Polanskis stemme skjelver og han er på gråten to ganger i løpet av samtalen: en gang når han forteller hvordan han tidlig under

313 Polanski, <<http://www.bernard-henri-levy.com/i-can-remain-silent-no-longer-5380.html>>

314 Polanski, <<http://www.bernard-henri-levy.com/i-can-remain-silent-no-longer-5380.html>>

315 Bouzereau, *Roman Polanski: a film memoir*, 2011, DVD

krigen ble gjenforent med faren og andre gang når han beskriver øyeblikket han fikk vite om morens deportasjon til Auschwitz. Dette er overraskende, særlig med tanke på *Scene by Scene* -intervjuet fra 2000 hvor Polanski virker nesten uberørt når han forteller Cousins om sin mor. Polanskis skjelvende stemme kommer altså helt uventet og er, særlig når de undertrykte tårene etter noen dype åndedrag straks blir avløst av den fattede Polanski tilskueren er vant til, meget effektfull. Signaliserer fraværet av vokteridentiteten, som tidligere har spilt på å unngå å innfri forventning om tårevåte fremføringer, at Polanski gir etter for intimitettryanniets press og dermed appellerer til de tilskuere som er de flittigste konsumentene av medienes fortellinger? Eller bevitner vi her et genialt utspill av Polanskis ambivalente spill om seg selv?

Sikkert er det at Polanski gagnar på å holde vokteridentiteten i sjakk og, selv om de to følelsesbetonte øyeblikkene bryter med noen av hans vante prinsipper, at disse sekvenser er viktige for Polanskis spill: For det første fordi tilskueren slik vil innlate seg på og kan billedgjøre seg Polanskis rolle som foreldreløs gutt som måtte kjempe seg gjennom en smertefull og krigsherjet tid; for det andre at disse emosjonene fungerer som holdepunkt i Polanskis perfekte, troverdige spill på Schechners «double negative», hvor han sjonglerer både rollen som regissøren som blir intervjuet, altså «not me», så vel som sitt private, for oss fortsatt ambivalente, eldre jeg, «me», mens han samtidig spiller sitt barndomsjag, «not not me». I filmens sekvens om hans barndom klarer Polanski til og med både å spille sin rolle som gutt og å billedgjøre denne identitetens blikk ved å fysisk demonstrere et øyeblikk han en gang bevitnet i det krigsherjede Polen. For dette overtar Polanski rollen som gammel kvinne som nesten ikke kan gå og faller da en SS - offiser dytter henne fremover.

Som eksemplet ovenfor og de nye fasettene i følelsesregistret beviser, velger han, istedenfor å utvide sitt rollerepertoar, heller å gi de eksisterende identitetene, som for eksempel nettopp barnet som vokste opp under Holocaust, mer dybde. Med dette grepet tillater Polanski ikke kun tilskueren å bli bedre kjent med sine identiteter, men viser tillit til sine roller, fortellinger og sitt spill så vel som en forståelse for at roller med dybde også skaper en levende fortelling. Det er imidlertid en balansegang å vite hvorvidt og på hvilken måte rollene utarbeides. At Polanski klarer dette på mesterlig måte viser hans spill når Braunsberg kommenterer tiden med- og drapet på Sharon Tate. Han fastholder ved de kjente trekkene i sin identitet som sørgende enkemann, som for eksempel ved å vende sitt blikk mot gulvet, og tilføyer den allerede rolige identiteten bare litt mer stillhet og bare noen flere tause blikk. Dette står i sterk kontrast til rollen som familiefar som vi møter mer inngående mot slutten av filmen hvor Braunsberg trenger dypere inn i Polanskis familieliv, som blant annet presenterer hvordan

Polanski ble kjent med sin kone Emmanuelle Seigner og hvordan hans tilværelse som familiefar utfoldet seg. Denne for tilskueren hittil myteomspunnede identiteten består både av en smilende Polanski som sier at det er en «vidunderlig opplevelse å ha barn»³¹⁶ og en alvorlig mann som er seg sitt ansvar bevisst. Det er imidlertid sikkert ikke tilfeldig at Polanski, som kjenner til filmmediets sterke fortelleregenskaper, billedgjør og utdyper sin rolle som familiefar ved hjelp av private hjemmevideoer og bilder av seg selv, Seigner og deres barn. Mens disse bilder fortsatt resonnerer i hodet på publikum blir det klart at Polanski i denne filmen bestreber seg på å utdype og fremheve de rollene knyttet til familien og den private sfæren, som for eksempel barn under Holocaust, enkemann og familiefar, og nedtone de identitetene som assosieres med sin kunstnerstatus. Prøver Polanski med dette å imøtegå de negative oppfatninger som kobles til hans kunstnerstatus og blidgjøre intimitettyranniets tilskuere med private innblikk? Eller er dette bare en brilliant fortsettelse av det ambivalente spill om seg selv?

Uansett hva Polanski pønsker på bryter disse dype, private innblikk, lik de følelsesladete øyeblikk tidligere i filmen, med Polanskis vante prinsipper. Dette markerer imidlertid ikke slutten på utfordringene publikums forventning og persepsjon av Polanski blir utsatt for. Disse utfordringene fortsetter, som vi skal se, i intervjuets andre del, hvor Braunsberg besøker Polanski igjen i Gstaad etter hans frilåtelse. I motsetning til første del av samtalen snakker de to nå mer inngående om saken. Ved å nevne at media fortsatt skriver det samme om ham som før hans frilåtelse gir Braunsberg Polanski en sjanse til å imøtegå pressens rolletildeling. Polanski spiller elegant og virkningsfullt på rollen som misforstått medieoffer når han med trøtt stemme sier at medienes fremstilling av ham er «so far remote from what I am that I can't even try to straighten it out».³¹⁷ For å underbygge den påtrengende og slitsomme rollen Braunsberg og Polanski tildeler mediene, brukes det i filmen både klipp fra Polanskis oppmøte i retten fra 1977 og utsnitt av Geimers intervju hos Larry King fra 8. oktober 2010, hvor Geimer nevner skaden mediene har påført henne. Med dette går Braunsberg over til å snakke mer inngående om Geimer. Polanski tilstår så med alvorlig stemme at det han gjorde i 1977 var galt og sier: «I really feel sorry for what this event has caused for her life...». Siden han så hvordan familien hans har lidd under pågripelsen og at det var «difficult and for me painful as far as my family is concerned» kan Polanski «... understand how she (Geimer) lives with it. She is the victim for it... she is the double victim

316 Bouzereau, *Roman Polanski: a film memoir*, 2011, DVD

317 Bouzereau, *Roman Polanski: a film memoir*, 2011, DVD

in fact because of what happens to her through all these years».³¹⁸ Aldri før har Polanski gitt en så detaljert uttalelse om sitt standpunkt og om Geimer; langt mindre tilskrevet henne en så tydelig rolle. Selv om rollevalget hans ved første øyekast samstemmer med pressens tendens til å tildele Geimer en offeridentitet, retter dets hovedfokus seg mot skaden nettopp mediene har påført henne og må dermed snarere forstås som kritikk av mediene enn bifall for deres rolletolkning. Ved å nevne bekymringene han knytter til lidelsene begivenhetene i og etter 2009 har påført familien, tilspisser Polanski her sitt spills fokus på private identiteter. Slik Polanski alltid har vært en nødvendig, usynlig medaktør i Geimers fremføringer, blir nå også Geimer til en nødvendig brikke i Polanskis uuttalte teatrale spill.

Roman Polanski: a film memoir er både Polanskis forsøk på å sikre seg kontroll over sine fortellinger og er, som nevnt av Polanski selv under filmens premiere under Zürich Film Festival, til for å støtte ham og hans versjon av saken.³¹⁹ Det er med andre ord ingen hemmelighet at filmen underbygger Polanskis spill og i form av avstemte filmklipp og bilder muliggjør at de identitene som skal utdypes blir fremhevet på effektfull måte. Dermed er det også lite overraskende at Braunsberg, som Polanskis venn, fører samtalen og klarer å skape den fortrolige atmosfæren Polanski ser ut til å behøve for sitt utdypende spill. Ved å nevne dette, er jeg med andre ord bevisst på at poengene ovenfor kan gi nok grunn til å kritisere filmen. Tatt i betraktning hva slags mediedekning saken anno 2009 fikk og mangfoldigheten av roller som ble tildelt Polanski, synes jeg at det må være legitimt at han får sjansen til å presentere sitt standpunkt på sin måte. Og poenget ved sistnevnte er jo nettopp å spille på et vis som skaper de beste forutsetninger for at tilskuerens interesse og innsikt i at det finnes et alternativ til sakens mediedekning blir vekket. *Roman Polanski: a film memoir* billedgjør Polanskis liv og muliggjør både at tilskueren kan fordype seg i fortellingen om protagonistens tilværelse og kan forbinde bilder og ansikter med historien.

Polanskis plutselige beredskap for private følelser i sine rolleutspill både i brevet «I can remain silent no longer» og nå i *Roman Polanski: a film memoir* peker i mine øyne på en økt bevissthet om hvor mye som står på spill for ham og hans nærmeste. Polanskis pågripelse og husarrest har forandret hans spillesituasjon. Den tidligere spillemåten som var behersket av vokteridentiteten og lekte med og trosset forventningene knyttet til intimitettyranniet, har kanskje ikke skadet hans familie før pågripelsen, men har potensiale til å gjøre dette nå. Presset fra disse publikummere, som synes å være mest mottakelige for medienes fortellinger

318 Bouzereau, *Roman Polanski: a film memoir*, 2011, DVD

319 Schöpfer, «Besser spät als nie», <<http://bazonline.ch/kultur/kino/Besser-spaet-als-nie/story/12271512>>

og rolletildelinger og som følge av dette utfordrer troverdigheten til den personen som nekter å gi det de og mediene mest sulter etter, har økt betydelig etter Polanskis arrestasjon i 2009. Spørsmålet som må stilles dreier seg dermed ikke om hvorvidt situasjonen utfordrer Polanskis omgang med intimitettyranniet og mediene, med snarere om Polanski særlig i *Roman Polanski: a film memoir* har gitt etter for presset og gitt tilskuere det de vil ha på den måten de vil ha det på. Svaret på dette spørsmålet er langt fra avklart. Ved å fremføre et gjennomgående ambivalent spill om seg selv gir Polanski ikke et entydig svar på om han noen gang har vist sitt egentlige «me». Og selv om han innvilger innblikk både i sitt følelses- og privatliv i *Roman Polanski: a film memoir* famler vi mørke når det gjelder spørsmålet om han gir etter for presset og tilfredsstiller publikummerenes og medienes sult og åpenbarer sitt virkelige jeg, eller om han presenterer en for oss ukjent side av en identitet i sitt rollerepertoar. Har Polanski altså virkelig forandret seg eller anvendt en hittil ukjent og brilliant rolletaktikk? Det er bare Roman Polanski selv som kjenner svaret. Men at jeg etter denne analysen i det hele tatt stiller dette spørsmålet peker i mine øyne på at én ting er sikkert: Enten man liker det eller ikke, er og blir Polanski en mesterlig aktør som på brilliant vis fortsatt behersker sitt rollerepertoar, dets utspill og en uuttalt teatral opptreden selv under enormt press.

3.2.3. «Why are you so forgiving?» - Samantha Geimer: en rolleanalyse

Bortsett fra Polanski fremstår Samantha Geimer, den daværende 13 - årige piken som Polanski hadde seksuell omgang med i 1977, som den mest kontroversielle personen i saken. Hun blir fremstilt som henholdsvis offer og gjerningsperson, mens feministiske bloggere som for eksempel *Shakesville* liker å bruke henne for sine formål, som for eksempel i diskusjoner om urettferdigheten som fortsatt begås mot kvinner.³²⁰ Men som det fremgår i innlegget «Her reasons are not yours»³²¹ er det særlig innenfor denne sfæren at Geimer problematiserer en slik fremstilling av sin person. I dag opptrer hun ikke lenger som voldteksofferet og heller ikke som en som bærer nag, men har offentlig tilgitt Polanski siden de ble enige om et forlik i 1993³²² og ønsker at saken blir henlagt. Denne væremåten er også et problem for mediene, som i tillegg skal takle at piken de skal forholde seg til når de omtaler saken er fraværende og

320 Melissa McEwan, «Her Reason Are Not Yours», i *Shakesville*, 29. september 2009, (17. september 2013).
<http://shakespearessister.blogspot.com/2009/09/her-reasons-are-not-yours.html>

321 McEwan, <http://shakespearessister.blogspot.com/2009/09/her-reasons-are-not-yours.html>

322 Madway, «Polanski agreed to pay victim 500'000 dollars: report»,
<http://www.reuters.com/article/2009/10/03/us-polanski-settlement-idUSTRE5922BF20091003>

byttet ut med en godt voksen kvinne.³²³ Og ikke nok med det: Geimer, som egentlig har alt som skal til for å spille rollen som Polanskis offer, avviser rett og slett dette og vil heller overta identiteten som justisoffer. Men problemene med Samantha Geimer slutter ikke der. Det faktum at Geimer løy om astmaanfallet og tilstod dette i rettsalen, så vel som at hennes utsagn om hendelsesforløpet i 1977 stadig har forandret seg gjennom årene, fremmer unektelig en mistenkelighet rundt hennes person. Dette skift i hukommelse er i mine øyne et prominent og interessant problem for alle de involverte aktørene i saken. Gjennom årene husker vi ting annerledes, vi setter hendelser i perspektiv og våre rammer, rolletildelinger og identiteter forandrer seg deretter. Men hvor mye dikter vi opp, utelater, nedtoner, forverrer eller forskjønner vi? Når lyver vi for å verne oss mot en blamasje og når kan vi gjengi og på tro og ære huske detaljene fra en fortidig hendelse? Å finne svarene på disse spørsmålene er mildt sagt vanskelig, og av til bærer et utsagn en blanding av forskjønnelse, nedtoning og ærlighet.

For Samantha Geimer representerer dette hukommelsesproblemet og mistenkteliggjørelsen en teatral utfordring. For det første blir voldteksofferrollen anno 1977 satt på prøve og det blir mer og mer utydelig om rollens opphav egentlig er Geimer selv eller mediene. For det andre blir det forventet at den nå modne kvinnen forsvaret spilletaktikken til hennes tidligere, nå fraværende tenårige jeg, selv om det ofte har gått år mellom intervjuer og pressedekninger. Hvor stor kontrasten mellom Geimers rollespill som 13-årig jente og voksen trebarnsmor er, blir tydelig når man kaster et nærmere blikk på hennes berømte utsagn i retten fra 1977 og et intervju hun ga Larry King 7. oktober 2010.

I høringsrapporten fra 1977 er det gjennom Statsadvokaten Gunsons spørsmål og Geimers utsagn at leseren blir kjent med denne 13-årige piken og hennes fortelling om møtene og hendelsene mellom Polanski og henne. Slik en skuespiller skal tolke rollens tone etc. utifra en dramatisk tekst, er det også her overlatt til leseren til å tyde hvordan Geimer betonet utsagnene sine, hvordan hun beveget seg etc. Vi kan med andre ord ikke være sikre på hvordan Geimer fremstod.

I denne omtalte høringsrapporten fra rettsaken i 1977 møter vi altså den 13-årige Samantha Geimer, daværende Gailey. Hun fremstår i teksten som en typisk tenåring, som Gunson må minne på å svare med et klart «yes» og istedenfor «yeah»³²⁴ og som utdyper sine forklaringer som for eksempel på spørsmålet hvordan Polanski oppfordret henne til å posere på en for

323 Albers, <<http://www.stern.de/lifestyle/leute/polanski-opfer-samantha-gailey-das-gefangene-maedchen-1513192.html>>

324 Superior Court of the State of California, 68

hennes alder typisk henslengt virkende måte: «Things like, you know, 'Sit this way,' and, you know, 'Put on this shirt and don't smile,' you know.».³²⁵ Mens noen utsagn fremstår som vage, virker andre på grunn av deres detaljrikhet derimot nesten innøvd, som for eksempel at Geimer plutselig synes å huske å nevne at Polanski ga henne en Qualuude - pille:

A: We went out and I got in the Jacuzzi

Q. So you went outside –

A: No, wait. We went into the bathroom before and he took this little yellow thing. I don't know what it was. It was some kind of container. And he had – he walked in before me. When I walked in he had the container. And he had a pill broken into three parts. And he said, «Is this a Quaalude»? And I went «Yes». And he says, «Oh Do you think I will be able to drive if I take it?» And I went, «I don't know», you know. He says, «Well should I take it?» , I went «I don't know.», he goes «Well I guess I will», and he took it. And he says «Do you want part?» And i went, «No.» And he says – oh, at that time I went, «Okay», because – i don't know.³²⁶

I beskrivelsen av denne episoden fremstår Geimer lik som i retten: som en tenåring som gjerne vil opprettholde en viss «coolness» og avslappethet, men som verken i retten eller sammen med Polanski er seg viktigheten av sitt rollevalg og sine utspill bevisst. Geimer opprettholder denne «coole» rollen også når hun under forhørets forløp tilstår at hun hadde hatt sex før hendelsen³²⁷ og hadde erfaring med både Qualuude³²⁸ og alkohol.³²⁹ Også når forhøret begynner å fokusere på samleiet, spiller hun fortsatt på den «coole» grunnrollen når hun hevder at «I can barely remember anything that happened».³³⁰ Nettopp denne setningen gir samtalsens videre forløp et merkelig preg siden Geimer både ser ut til å «huske» svært mange detaljer av samleiet og at hun i beskrivelsen av denne episoden etablerer en ny identitet. Den hittil kjente «coole» og avslappede rollen som ikke synes å tillate noen tårer eller blir så lett redd, rystet eller uhyggelig berørt blir byttet ut med den av den engstelige, hjelpeløse, piken:

...He reached over and he kissed me. And I was «No», you know «keep away». But I was kind of afraid of him because there was no one else there... I was ready to cry. I was kind of – I was going, «No. Come on. Stop it.» But I was afraid...

Q: What did you say, if anything before he did that?

A: I was mostly just on and off saying, «no, stop». But I wasn't fighting really because I, you

325 Superior Court of the State of California, 70

326 Superior Court of the State of California, 83ff.; A er i dette tilfellet Geimer, Q er statsadvokat Gunson

327 Superior Court of the State of California, 94

328 Superior Court of the State of California, 86

329 Superior Court of the State of California, 95

330 Superior Court of the State of California, 96

know, there was no one else there and I had no place to go.³³¹

Som det fremgår av sitatet, viser Geimers nyetablerte rolle både stort potensiale til å berøre publikum, men leverer også, på grunn av dens mye ustødigere og mindre gjennomtenkte karakter enn Geimers coole, avslappede «grunnrolle», nok grunn til å vekke mistro. Hvor mye innflytelse yter advokatens juridiske taktikk og moren på denne nye rollens utforming? Sikkert er at denne rollens ekko resonnerer selv 30 år senere i publikums hoder og fortsatt hjemsøker både Polanski og Geimer. I historien fortelles det om et ufrivillig samleie som for lengst har fortrenget andre bihistorier som Gaileyfamiliens merkelige uvilje til å sende Polanski i fengsel, Samantha Geimers ønske om berømmelse eller hennes bestrebelser om å imponere Polanski.

Det er altså overlatt til leserne, deres innlevingssevne og kunnskap om saken til å avgjøre, nå mer enn 30 år senere, hva de tenker om Geimers opptreden og hennes fortelling. Ikke desto mindre blir det i mine øyne ganske innviklet og problematisk å danne seg en mening om Geimer og om saken basert bare på denne høringsrapporten. Dessuten lurar jeg på hvor stødig og gjennomtenkt en tenårings rolleutspill- og repertoar i en slik situasjon kan være, mens noen voksne mennesker som for eksempel politikere,³³² heller ikke klarer å gi hver rolle i sitt repertoar samme overbevisningskraft, særlig ikke under press og i offentlighetens søkelys. Må tilskueren altså knytte andre forventninger til unge spillere som Samantha Geimer enn til voksne aktører som Roman Polanski? Dette er i mine øyne et uavklart og interessant spørsmål som jeg imidlertid ikke kan belyse mer inngående på dette tidspunktet.

Mellom denne skriftlige kilden og Larry King - intervjuet i 2010 ligger mange begivenhetsrike år. Geimer er nå voksen, gift og mor til tre barn. Uttalelser i perioden mellom 1977 og 2009 ble publisert gjennom advokater eller sjeldne intervju med aviser.³³³ Etter at hun og Polanski ble enige om et forlik i 1993 forandret Geimer sin holdning overfor Polanski betydelig. I et intervju med *People Magazine* i 1997 hevder hun til og med at: «I even have some sympathy for him, what with his mother dying in a concentration camp and then his wife Sharon Tate being murdered by Charles Manson's people and spending the last 20 years as a fugitive. Life was hard for him, just like it was for me. He did something really gross to

331 Superior Court of the State of California, 93-96

332 Man tenker her for eksempel på Bill Clintons opptreden i forbindelse med Lewinsky affæren: MCamericanpresident, «President Bill Clinton - Response to Lewinsky Allegations», 24. mars 2008, (17. september 2013). <<http://www.youtube.com/watch?v=gV6yhEbEw9c>>, nettvideo

333 Danielle Morton, «Forgive and Forget», *People.com archive*, 15. desember 1997, (17. september 2013). <<http://www.people.com/people/archive/article/0,,20124052,00.html>>, og Samantha Geimer, «Judge the Movie, Not the Man», *Los Angeles Times*, 23. februar 2003, (17. september 2013). <<http://articles.latimes.com/2003/feb/23/opinion/oe-geimer23>>

me, but it was the media that ruined my life.».³³⁴ I dette sitatet møter vi ikke bare den voksne Geimer for første gang, men kommer også i kontakt med hennes fortelling utenfor rettsalen som i kontrast til i 1977 fremstår mye mer gjennomtenkt, utviklet og klar. Men til tross for at det ikke lenger er Polanski, men mediene som overtar rollen som gjerningsmann i den nye historien, holder Geimers spilletaktikk muligheten åpen for å nevne den ufrivillige sexen. Et godt eksempel på dette finnes i Geimers artikkel «Judge the Movie, Not the Man» i *The Los Angeles Times* fra 2003 i anledning Polanskis Oscarnominasjon for *The Pianist*:

It was not consensual sex by any means. I said no, repeatedly, but he wouldn't take no for an answer. I was alone and I didn't know what to do. It was scary and, looking back, very creepy. Those may sound like kindergarten words, but that's the way it feels to me. It was very long time ago, and it is hard to remember exactly the way everything happened. But I've had to repeat the story so many times, I know it by heart... Looking back, there can be no question that he did something awful. It was a terrible thing to do to a young girl. But it was also 25 years ago – 26 years next month. And, honestly, the publicity surrounding it was so traumatic that what he did to me seemed to pale in comparison, It was a very long time ago, and it is hard to remember exactly the way everything happened.³³⁵

I dette sitatet nevner Geimer altså det ufrivillige samleiet, men nedtoner det senere i artikkelen med det allerede i 1997 anvendte fokus på det traumatiske liv i mediens søkelys. Interessant nok peker hun på problematikken knyttet til gjenfortellingen, og bekrefter med dette Goffmans påstand i kapittel to om at aktøren «...is running through a strip of already determined events for the engagement of his listeners. And this is likely to mean that he must take them back into the information state – the horizon – he had at the time of the episode but no longer has.».³³⁶ Geimer påpeker for sin del at «It was a very long time ago, and it is hard to remember exactly the way everything happened. But I've had to repeat the story so many times, I know it by heart...» og bestreber seg med dette til å imøtegå både historiens innøvde karakter og potensielle problemer hun får med å fremkalle atmosfæren hendelsene utspilte seg i. Geimer takler denne utfordringen ved å pare sin nye, tilgivende identitet med en annen vri på sin historie, nemlig rollen mediene har spilt i hennes liv. Men istedenfor å etablere den nødvendige «horisonten» for dette utspillet, nekter Geimer tilskueren denne innforståelsen: «My attitude surprises many people. That's because they didn't go through it all; they don't know everything that I know. People don't understand that the judge went back on his word. They don't know how unfairly we were all treated by the press...The media made that year a

334 Morton, <<http://www.people.com/people/archive/article/0,,20124052,00.html>>

335 Geimer, <<http://articles.latimes.com/2003/feb/23/opinion/oe-geimer23>>

336 Goffman, 508

living hell, and I've been trying to put it behind me ever since.».³³⁷ Geimer utnytter her ikke muligheten for å berette hverken hva dette «living hell» eller det tilskueren ikke har erfart helt konkret innebærer og gjør dermed ikke publikum til medsammensvorne, men outsiders. Paradoksalt nok fremmer dette grepet og Geimers nye tilgivende rolle ikke kun mistro blant tilskuere, men høster også mye sympati og beundring. Mens kritiske røster blant publikum anser Geimers utsagn og deres utestengning av fortellingen grunn nok til å tvile på Geimers historie, hennes identitet som forhenværende voldteksoffer og tilgivende mediebytte, sympatiserer andre med det Geimers iscenesettelse billedgjør i deres øyne: at det er et strev å legge de vonde opplevelsene bak seg og at resultatet muliggjør å forvandle kritikeres spørsmål «Kan et voldtektoffer virkelig være så tilgivende?» til påstanden: «Et voldtektoffer kan virkelig være tilgivende!».

I de kildene jeg har støttet meg på hittil har Geimer på sett og vis vært tilstedeværende, men allikevel «ikke synlig med det blotte øye», og mye har vært overlatt til tilskuerens fantasi om hvordan hun snakker, beveger seg og fremfører sin performance. Selv om Geimer var med i dokumentaren *Roman Polanski: Wanted and Desired* fra 2008, viet filmen bare noen korte episoder til et intervju som regissøren Zenovich førte med henne.³³⁸

Det var først den 7. oktober 2010 at Geimer ble synlig på en TV-skjerm igjen da hun og hennes advokat Lawrence Silver stilte opp til et intervju hos Larry King.³³⁹ I første del av intervjuet graver King litt dypere i hendelsene i 1977 mens andre del dekker sakens tilstand anno 2010, hvor det fremgår at Geimer er lettet over at Polanski ikke ble utlevert til USA. Allerede i første del fremstår hun som en åpen og veltalende aktør der replikkene imidlertid til tider virker innøvde. Når King allikevel skyter inn noe spontant, gir Geimer et tilsynelatende ikke innøvd svar, men vender straks tilbake til sin fortelling. Dette peker altså på noe som i Geimers intervju med aviser og magasiner ikke har blitt like synlig hittil: Geimer anvender en strategi som innebærer at identiteter som ikke lenger bidrar til historiens fremdrift blir byttet eller bleket ut. Ved å gjøre sistnevnte fremhever og forsterker hun de rollene som tjener hennes fortelling. Dette betyr imidlertid at rollerepertoaret befinner seg i stadig forandring og at hun dermed trenger en historie å holde fast ved for å lykkes i sin opptreden. At Geimer, i motsetning til Polanski, ikke bestandig står i medias søkelys og potensielt kan begrunne endringer i roller og historier ved sin stegvise forvandling fra den

337 Geimer, <<http://articles.latimes.com/2003/feb/23/opinion/oe-geimer23>>

338 Zenovich, *Roman Polanski: Wanted and Desired*, 2008, DVD

339 CNN Wire Staff,

<<http://edition.cnn.com/2010/SHOWBIZ/celebrity.news.gossip/10/08/polanski.victim/index.html>>

daværende 13- årige piken til den voksne kvinnen, er her til hennes og taktikkens fordel. Det er imidlertid nettopp rollen som 13- årig voldteksoffer som representerer et paradoks i dette henseende. Siden Geimer bare sporadisk blir synlig på den teatrale verdens scene, er hun nødt til å spille på nettopp den identiteten som hun vil distansere seg fra: rollen som ungt voldteksoffer. Geimer må altså ikke bare holde styr på mange identiteter og versjoner av sin historie og gjøre forandringer hun foretar i sin historien og dens rollebesettelse forståelig for publikum, men behøver også å minne tilskueren på en rolle som ikke lenger finnes i sin opprinnelige forstand. Med sin taktikk begir hun seg med andre ord ut i et farlig balansespill hvor Anne - Britt Grans motto for det uuttalt teatrale spill gjenlyder som et farlig ekko: å bli avslørt er en dødssynd.³⁴⁰

I lys av Geimers paradoksale problem med sin identitet som voldteksoffer er det lite overraskende at hennes iscenesettelse blir mest truet i løpet av første del av Kingintervjuet, som omhandler begivenhetene i 1977 og nettopp denne vanskelige rollen som hennes daværende 13- årige jeg. I lys av Schechners «double negative» betyr det at Geimer her må balansere mellom en presentasjon av «me», altså den nåværende identiteten hun vil presentere til publikum, og rollen hun inntok som den 13- årige piken, en slags «not not me» identitet. Geimer møter her med andre ord samme «double negative»- utfordring som Polanski, men velger å løse den på en annen måte. Istedenfor å opprette en forbindelse mellom hennes to «me» eller å bevege seg innenfor en tredje bevissthetssfære, forteller hun utfra sitt nåværende «me» om den 13- årige piken. Dermed spiller hun ikke kun på og med avstanden mellom sitt voksne og unge jeg, men etablerer, i motsetning til artikkelen i *The Los Angeles Times* fra 2003, horisonten som, ifølge Goffman, er nødvendig for å skape en levende fortelling. I denne enda mer nedtonete historien om begivenhetene i 1977 hun presenterer hos Larry King, har mange av «overgriperementene» fullstendig forsvunnet. For eksempel var Polanski ikke brutal «but just very persuasive»³⁴¹ og Geimer selv «...at a complete loss to resist».³⁴² Polanski har altså i denne fortellingen ikke gjort noe forferdelig, men heller oppført seg uprofesjonelt. Det virker nesten som om advokaten Silver må «redde» situasjonen og fremheve hendelsenes alvor ved å utdype hvorfor samleiet fortsatt må regnes som «voldtekt».³⁴³ Til tross for dette øyeblikkets klossete preg, underbygger Silvers utsagn

340 Gran, 56

341 CNN, «Polanski's victim opens up», *CNN*, 7. oktober 2010, (17. september 2013).

<<http://www.cnn.com/video/#/video/us/2010/10/07/lkl.samantha.geimer.on.polanski.cnn>>, nettvideo

342 CNN, <<http://www.cnn.com/video/#/video/us/2010/10/07/lkl.samantha.geimer.on.polanski.cnn>>

343 Larry King Live, «Polanski victim: Easy to forgive him», *CNN*, 8. oktober 2010, (17. september 2013).

<<http://www.cnn.com/video/#/video/bestoftv/2010/10/08/lkl.polanski.extradite.cnn>>, nettvideo

Geimers fokus på den tilgivende, voksne offeridentiteten i sitt spill og tilføyer denne iscenesettelsen akkurat det avorlige preget som tenner tilskuernes interesse for å bevitne denne tilgivende kvinnen «live».

Mens Geimer i den første delen av intervjuet altså allerede lot deler av denne tilgivende identiteten skinne gjennom, er det imidlertid først i samtalens andre del, som kretser rundt at Polanski ikke blir utlevert, at hun ikke lenger er konfrontert med fokuset på to forskjellige «me» og dermed for alvor kan slippe denne rollen løs. Geimer overbeviser i sitt spill, selv når King stiller det spørsmål som ikke kun er én av hennes kritikers yndlingsgåter, men også potensielt setter både identiteten og hele iscenesettelsen i fare: «Why are you so forgiving?».³⁴⁴ Hun trosser presset dette utsetter henne for og integrerer sine svar i fortellingen hun kobler til den tilgivende rollen. Denne historien bygger seg opp rundt en Polanski som har «served his time»³⁴⁵ og, på grunn av den korrupte dommeren, ikke kunne stole på rettsystemet, og når sitt høydepunkt med følgende utsagn: «I have been much more damaged by the court system and the media than by him (Polanski)...it's easy to forgive him».³⁴⁶ Mens disse ordene fortsatt resonnerer hos publikum, blir det klart at Geimers spill både i intervjuets første og andre del har vært rettet mot dette øyeblikket. I dette utsagnet ligger kjernen til Geimers nye identitet og fortelling som nå, i motsetning til i 1997 eller 2003, har fjernet Polanskis funksjon som fortellingens sikkerhetsnett og satser fullt på å peke ut mediene og det amerikanske rettsystemet som de egentlige gjerningsmennene.

Dette spillet med - og på - denne nye fortellingen og dens rollerepertoar avrunder hun imidlertid ikke på *The Larry King Show*, men i sin hittil seneste, om enn korte, offentlige opptreden i filmen *Roman Polanski: Odd Man Out* fra 2012. Der underbygger hun ikke kun sin nye identitet, men reagerer direkte på både medienes og debattantenes røffe utsagn:

He's a man who made a really bad mistake and used really poor judgement. And he is not the only man who has ever done something like that by a long shot. But I also have a reaction to everybody just – molester! Paedophile! Child rapist! That's not what he is! He has a wife and kids and what is wrong with people that they have to come after us like this!³⁴⁷

I sitatet ovenfor holder Geimer fast ved fortellingen og identiteten tilskueren ble kjent med hos Larry King og inkorporerer sine observasjoner av tilskuernes ramme i sitt spill. I sin konkrete kritikk peker hun på at livet til mennesker knyttet til Polanski og henne selv kan ta

344 Larry King Live, <<http://www.cnn.com/video/#/video/bestoftv/2010/10/08/kl.polanski.extradite.cnn>>

345 Larry King Live, <<http://www.cnn.com/video/#/video/bestoftv/2010/10/08/kl.polanski.extradite.cnn>>

346 Larry King Live, <<http://www.cnn.com/video/#/video/bestoftv/2010/10/08/kl.polanski.extradite.cnn>>

347 Zenovich, *Roman Polanski: Odd Man Out*, 2012, streamed video

skade av det hun opplever som urettferdige påstander. Geimer overbeviser, etter en til tider ujevn fremføring på *The Larry King Show*, når hun i *Roman Polanski: Odd Man Out* slenger ut ovenfor nevnte sitat med vrede og forsvarer sitt standpunkt. Med denne sterke avslutningen overgår hun iallfall mine forventinger om hva en person, som ikke stadig befinner seg i offentlighetens søkelys, klarer å prestere. Men makter hun med dette å heve iscenesettelsen over sine kritikeres tvil? Sikkert er at hennes strategi hittil har vært en lek med ilden og forutsetter at tilskueren har velvilje til å holde styr på de skiftende elemente i iscenesettelsen. I en tid hvor nyheter blir behandlet som utbyttbar vare, er dette en risikabel faktor å stole på. Etter Geimers seneste opptreden er det imidlertid lov å spekulere på om hun med etableringen av sin nye fortelling og identitet har funnet et trygt og stødig utgangspunkt for sitt spill. Det blir spennende å se om hun kommer til å bekrefte eller avkrefte denne påstanden i sin kommende selvbiografi³⁴⁸ *The Girl: a Life in the Shadow of Roman Polanski*.³⁴⁹

3.2.4. Om betraktende debattanter eller debatterende betraktere

Helt siden jeg begynte å følge Polanskisaken i 2009 har tilskuerne vært en sentral og viktig del av sakens diskusjon. Ved å gi uttrykk for sine lidenskapelige og hissigte reaksjoner og meninger på forskjellige plattformer som for eksempel i avisenes kommentarfelt, på youtube eller i blogger, klarer de å transformere saken fra en «kausal teatralisk dialog» mellom aktørene og mediene til en «kausal teatralisk prosess» som engasjerer enhver og sparker i gang mange ulike diskusjoner.

I mine øyne kan debattantene innenfor sakens polarisering inndeles i to grupper:

Polanskisupportere, dvs. tilskuere som stiller seg bak Polanski og Polanskimotstandere, altså publikum som stiller seg svært kritisk til Polanskis handling og person. Denne grove inndelingen skal ikke fremstå som absolutt, men er snarere et forsøk på å peke på noen hovedtendenser innenfor et overveldende mangfold av stemmer og meninger. Ikke desto mindre finnes det noen likhetstrekk innenfor denne polariseringen og gruppenes uenighet. For eksempel forfølger både Polanskimotstandere- og supportere en taktikk for rolletildeling som uttrykker reaksjoner og fortellinger som ofte baserer seg på sakens mediedekning eller reaksjoner fra hovedaktørene. Denne strategiens mål retter seg imidlertid ikke bare til sakens

348 Hillel Italie, «Samantha Geimer, Roman Polanski's Sex Victim, Writing A Memoir», 10. september 2012, (17. september 2013). <http://www.huffingtonpost.com/2012/10/09/samantha-geimer-roman-polanski-memoir-book_n_1952870.html>

349 Denne boken ble publisert etter at innsamlingen av oppgavens empiri ble avsluttet. Jeg anbefaler allikevel boken til alle som vil få meg seg Geimers egen versjon av historien.

hovedaktører men omfatter også andre debattanter. Derfor er det kanskje ikke overraskende at noen hissig diskusjoner mellom to eller flere tilskuere særlig oppstår i kommentarfeltene på blogger. Mens Polanski og Geimer i sine rolleutspill imidlertid kan forholde seg til sin egen person, altså «me», som skal stå imot en tildelt «not me»- rolle, er det for debattantene nærmest umulig å snakke «for» en aktør ved å hevde at de vet hvem deres dypeste egentlige «me» er uten å miste sin kredibilitet overfor andre tilskuere. Debattantens spillestrategi er dermed sterkt avhengig av dokumenter som for eksempel sakens høringsrapporter fra 1977, artikler fra sakens mediedekning, så vel som direkte uttalelser fra aktørene og kildene andre, tildelte roller stammer fra. Dette betyr at både Polanskisupportere- og motstandere behøver å finne materiale som underbygger deres holdning og rollene de ønsker å tildele aktørene. Det som altså hovedsakelig skiller disse to grupper er ikke metoden, men at rollene de tildeler aktørene og fortellinger de skaper utifra de brukte kildene, er preget av deres ulike holdninger til saken. Goffmans «frameteori» får dermed en særegen betydning i dette henseende. Som nevnt i kapittel to er «frame», ifølge sosiologen Todd Gitlin «...principles of selection, emphasis and presentation composed of little tacit theories about what exists, happens, and matters³⁵⁰» og farget av et individs personlighet, holdninger, erfaringer osv. noe som i sin tur har innflytelse på hva en person velger å understreke, selekttere eller ivareta. Goffman hevder dessuten at «Frame, however, organizes more than meaning; it also organizes involvement. During any spate of activity participants will ordinarily not only obtain a sense of what is going on but will also (in some degree) become spontaneously engrossed, caught up, enthralled.». ³⁵¹ Gode eksempler for hvor mye innrammingsprosessen så vel som andres og egne rollespill trollebinder debattantene, finner man i bloggene *Shakesville*, som inntar en Polanskifiendtlig stilling, og Dave Philips *The Tenant of Chinatown* som både innenfor Polanskisupporterens «leir» og bloggsfæren utpeker seg som en av de mest detaljrike gjennomgangene av saken.

3.2.5. Om kvinner og menn: to debattanter og deres fortellinger

Shakesville er et feministisk nettfellesskap som jeg allerede nevnte i avsnitt 1.4.4. i sammenheng med deres strenge kommentarregler. Ifølge bloggens «FAQ»-seksjon, som på sett og vis representerer *Shakesvilles* ramme, skal bloggen være et progressivt og sikkert sted³⁵² som opererer med egne uttrykk som også kalles «shaxicon» og som fokuserer på

³⁵⁰ Gitlin, 6

³⁵¹ Goffman, 345

³⁵² Melissa McEwan, «Shaxicon» i *Shakesville*, 1. januar 2010, (17. september 2013).
<<http://shakespearessister.blogspot.com/2010/01/shaxicon.html>>

kvinnens sak. Det er altså lite overraskende at Polanskisaken ble til et populært tema både hos bloggens moderatorer og lesere. Det er særlig *Shakesvilles* gründer Melissa McEwan som holder diskusjonen om Polanski og hans supportere gående. I hennes artikkel «Roman Polanski's life of crime» fra 28. september 2009, som ble offentliggjort både i *The Guardian*³⁵³ og på *Shakesville*³⁵⁴, gjengir McEwan sin fortelling om Polanskisaken, som er tydelig farget av hennes feministiske holdning:

There is no debate that Polanski raped Gailey: he has never denied sexual contact with her, and in fact pleaded guilty to «unlawful sexual intercourse with a minor» in 1977, but instead has attempted to argue that the act was consensual. He was 44. She was 13. ... Very few, if any, of the people who have publicly defended Polanski, or who have worked with him, make it their business to champion or associate themselves with admitted child rapists. They make an exception for Polanski for the same reason exceptions have been for other famous, artistic men – directors, writers, actors, comedians, singers, musicians, dancers, choreographers, painters, sculptors, photographers – who have been known to sexually assault women and/or children: Because geniuses get special dispensation... We have long prioritised men's art over women's safety, because there is a belief that a talented man, an auteur with a vision, might change the world, and to truncate that grand possibility with something as bourgeois as justice would be devastating.³⁵⁵

Som det fremgår tydelig i sitatets begynnelse, er McEwan en veltaltende skribent som altså ikke tviler på Polanskis skyld og, som følge av dette, tolker reaksjoner på tiltalen som en tilståelse. At hun ikke tar i betraktning at Polanskis «tilståelse» kan begrunnes med en juridisk taktikk, tyder på at dette hadde problematisert hennes fortelling og etableringen av Polanskis sentrale rolle som dens gjerningsmann. I artikkelens fortelling kroppsliggjør Polanski som regissør og «child rapist»³⁵⁶ den kvinnemisbrukende kunstneridentiteten, hvis genialitet, kjendisstatus- og støtte unnskylder kriminelle handlinger og overksygger kvinnens sak og sikkerhet. Hun imøtegår dette argumentets potensielle kritikk ved å peke direkte på *The Washington Post*-skribenten Anne Applebaums utsagn «If he weren't famous, I bet no one would bother with him at all»³⁵⁷ og integrere disse ord i sin påstand om...: «...If he weren't famous, he would not have been free to flee in the first place. And he would certainly

353 Melissa McEwan, «Roman Polanski's life of crime», *The Guardian*, 28. september 2009, (17. september 2013). <<http://www.guardian.co.uk/commentisfree/cifamerica/2009/sep/28/roman-polanski-rape-arrest-switzerland>>

354 Melissa McEwan, «On Polanski» i *Shakesville*, 28. september 2009, (17. september 2013). <<http://shakespearessister.blogspot.com/2009/09/on-polanski.html#uds-search-results>>

355 McEwan, «Roman Polanski's life of crime», <<http://www.guardian.co.uk/commentisfree/cifamerica/2009/sep/28/roman-polanski-rape-arrest-switzerland>>

356 McEwan, <<http://www.guardian.co.uk/commentisfree/cifamerica/2009/sep/28/roman-polanski-rape-arrest-switzerland>>

357 Anne Applebaum, «Outrageous Arrest of Roman Polanski», *The Washington Post*, 27. september 2009, (17. september 2013). <http://voices.washingtonpost.com/postpartisan/2009/09/the_outrageous_arrest_of_roman.html>

not number among his public defenders a columnist writing for the Washington Post.». ³⁵⁸ Ved å angripe Applebaums artikkel viser McEwan at det er nettopp slike umiddelbare reaksjoner på sakens mediedekning eller andres utsagn, som involverer bloggernes lesere slik de blir, ifølge Goffman, «spontaneously engrossed, caught up, enthralled» ³⁵⁹ og dermed utvider den kausale teatrale dialogen til en prosess. Det er imidlertid ikke kun Polanskis kjendisstatus, men også hans berømte støttespillere som blir et gjennomgående tema i bloggernes diskusjon av saken. Der blir navn som for eksempel Johnny Depp og hans Polanskifavoriserende utsagn hett diskutert i innlegg som «Johnny Depp: rape defender» ³⁶⁰ eller «All that was missing from the Polanski story...». ³⁶¹ At rollemønsteret i disse innleggene svarer til det vi har møtt i McEwans artikkel og er representativt for *Shakesvilles* rollefordeling og håndtering av Polanskisaken, tydeliggjør hvor mye en skribents holdning og rammer farger fortellingen og dens identiteter: Hos *Shakesvilles* feministiske bloggere og debattanter er det Polanski og særlig hans mannlige supportere som fremstår som gjerningsmenn i saken, mens Geimer som kvinne blir automatisk tildelt rollen som offer. At Geimer avviser akkurat denne rollen skaper imidlertid problemer for *Shakesvilles* fortellinger. Dette blir tydelig i innlegget «Her reason are not yours» ³⁶² hvor McEwan prøver både å finne en forklaring på Geimers tilgivende natur og imøtegå noen av Polanskisupporternes hovedargumenter. I bidraget er Geimer et misforstått offer som i sitt dypeste indre for alltid vil forbli preget av overgrepet og hvis tilgivelse, ifølge bloggeren, ikke stammer fra skiftende følelser eller sympati for gjerningsmannen, men fra en trang til å avslutte dette kapittelet i sitt liv. ³⁶³ Sistnevnte har Polanski ifølge historien «... been cruelly denying her for three decades while living as a fugitive» ³⁶⁴, og overtar dermed skurkerollen som underbygger Geimers offeridentitet og imøtegår Polanskisupporternes påstand om at Polanski har lidd nok på grunn av sitt liv i «eksil». Som følge av dette fremstår Geimers tilgivende holdning i slutten av historien som et resultat av en tøff kamp ut av Polanskis skygge og mot en personlig forsoning med hendelsene som hun, nå som den endelig er oppnådd, ikke vil gi slipp på. ³⁶⁵ I motsetning til Geimer, som i slutten av fortellingen frigjør seg selv fra sitt nag, avslutter

358 McEwan, <<http://www.guardian.co.uk/commentisfree/cifamerica/2009/sep/28/roman-polanski-rape-arrest-switzerland>>

359 Goffman, 345

360 Shaker mschicklet, «Johnny Depp: Rape Defender» i *Shakesville*, 5. februar 2010, (17. september 2013). <<http://shakespearessister.blogspot.com/2010/02/johnny-depp-rape-defender.html>>

361 Melissa McEwan, «All That Was Missing from the Polanski Story...» i *Shakesville*, 17. mai 2010, (17. september 2013). <<http://shakespearessister.blogspot.com/2010/05/all-that-was-missing-from-polanski.html>>

362 McEwan, «Her Reason Are Not Yours», <<http://shakespearessister.blogspot.com/2009/09/her-reasons-are-not-yours.html>>

363 McEwan, <<http://shakespearessister.blogspot.com/2009/09/her-reasons-are-not-yours.html>>

364 McEwan, <<http://shakespearessister.blogspot.com/2009/09/her-reasons-are-not-yours.html>>

365 McEwan, <<http://shakespearessister.blogspot.com/2009/09/her-reasons-are-not-yours.html>>

McEwan imidlertid innlegget med en påstand som ikke peker på en fullbyrdelse, men fortsettelse av hennes vendetta mot Polanskisupporternes argumenter: «The truth not being spoken is that the people incorporating Samantha Gailey's wishes as part of their arguments aren't doing so because they want to protect Samantha Gailey. They're doing it because they want to protect Roman Polanski.»³⁶⁶. Med dette etterlater hun imidlertid ikke sitt ettertraktede, kritiske ekko i Polanskisupporternes ører, men viser snarere at *Shakesville* og dens debattanter er blitt, med Goffmans ord, «spontaneously engrossed, caught up, enthralled»³⁶⁷ til de grader, at de fremstår som uvitende om at de bruker Geimer, Polanski og saken til sitt eget formål på samme måte som Polanskisupporterne de retter en del av sin kritikk mot.

En som representerer Polanskisupporternes leir, som McEwans fører sin litterære strid med, er Dave Philips og hans blogg *The Tenant of Chinatown*.³⁶⁸ I motsetning til andre webjournaler i sin sjanger velger Philips å presentere sin dyptgående og detaljerte analyse av saken anno 1977 og 2009 ikke i form av korte innlegg, men nærmest som en stor, sammenhengende fortelling. Selv om bloggen dermed ikke fremstår som like oversiktlig som det som har blitt det vanlige på nettet, fremmer denne måten å presentere det skrevne på et inntrykk av at man får et intimt inblikk i Philips tankeunivers, holdninger og rammer. Sistnevnte legger ikke skjul på at Philips sympatiserer med Polanskis liv og handlinger og ikke kun stiller seg kritisk til flere av Polanskisakens aktører, som blant andre Samantha Geimer, hennes familie og Charlotte Lewis, men også forholder seg skeptisk til feministiske holdninger og sakens mediedekning. Det er særlig sistnevnte som, ifølge Philips, er kjennetegnet ved at skribenter ikke setter seg inn i sakens forhold og materiale. Som følge av dette, øver de sin innflytelse på tilskuere som i sin tur repeterer og tror på meldinger som ikke viser nok forståelse for sakens fakta og som, hevder Philips, «Painting a much more obscene picture than it ever was, fuelling and justifying a very unsettling lynch mob attitude that is even more appalling than anything.»³⁶⁹ Dette gjelder særlig begrepet «statutory rape» som ofte blir misfortolket som «voldtekt» og, som Philips påpeker, ofte har fatale konsekvenser for mannen:

366 McEwan, <<http://shakespearsister.blogspot.com/2009/09/her-reasons-are-not-yours.html>>

367 Goffman, 345

368 Dave Philips, «roman polanski - he said she said they said - an op end case analysis- part one» i *The Tenant of Chinatown*, 10. desember 2009, (17. september 2013).
<http://novalislore.wordpress.com/2009/12/10/roman-polanski-he-said-she-said-they-said-an-op-end-case-analysis-part-one/>

369 Philips, <<http://novalislore.wordpress.com/2009/12/10/roman-polanski-he-said-she-said-they-said-an-op-end-case-analysis-part-one/>>

The law of statutory rape takes away the freedom of choice for each person to be allowed to decide at his or her given constitutional right of judging for themselves this law directly violates. Hence, it is unconstitutional at its dictating the minor automatically to become the «victim», and the adult the «perpetrator». Add to that an atmosphere of harmless seduction, and it becomes impossible to rationalise and equitably enforce any «sex laws». As a result the «statutory rape» law effectively trivialises forcible sexual assault, which in contrast is a gravely serious crime, and automatically makes every man a rapist.³⁷⁰

Det er i slike tekstutdrag som presentert i sitatet ovenfor at leseren kommer i kontakt med et annet perspektiv på voldtekstspørsmål: nemlig at mannen kan bli til et offer for kvinnens falske voldteksbeskyldninger, som ødelegger hans rykte og liv, selv om samleiet skjedde frivillig. Med dette er vi inne på en essensiell del av Philips' fortelling: Geimer er slett ikke Polanskisakens offer, men fikk denne rollen pålagt fordi «... the girl was underage, and because he was the «infamous» director and so much older making her automatically a «victim», rather than «minor participant»...».³⁷¹ Hos Philips skjedde samleiet mellom Polanski og Geimer frivillig og det er rettsaken, den falske mediedekningen og Geimers inkonsekvent utsagn som satt et negativt preg på Polanskis liv. At *The Tenant of Chinatown* først og fremst setter Geimers utsagn på prøve, står med andre ord i sterk kontrast til *Shakesvilles* valg om å utsette kun Polanski for deres kritiske blikk. I motsetning til sine feministiske motstandere, baserer Philips historie seg på materiale som Polanskis «Dismissal Motion», som blant annet inneholder medisinske undersøkelser av Geimer i 1977, rettsrapportene av alle vitneutsagn³⁷², så vel som Polanskis selvbiografi *Roman by Polanski* fra 1984. I *The Tenant of Chinatown* fremstår Geimer ikke som jente, men som en ung voksen, som var seksuelt erfaren og som stod under et stort forventings- og prestasjonspress fra sin mor:

Like Ms. Geimer many described as «fast» who was physically fully developed beyond her apparent age and everyone took for a very grown-up young lady. Yet, despite the fact that her mother proudly pronounced her to be very precocious, she suddenly appeared this naïve little

370 Philips, <<http://novalislore.wordpress.com/2009/12/10/roman-polanski-he-said-she-said-they-said-an-op-end-case-analysis-part-one/>>

371 Dave Philips, «roman polanski- the art of false rape accusations» i *The Tenant of Chinatown*, 11. juli 2010, (17. september 2013). <<http://novalislore.wordpress.com/2010/07/11/roman-polanski-the-art-of-false-rape-accusations/>>

372 Dette må særlig fremheves siden disse rettsrapportene ikke finnes på nettet. Nettstedet *The Smoking Gun* (Ukjent, «Polanski the Predator», *The Smoking Gun*, 11. mars 2003, (17. september 2013). <<http://www.thesmokinggun.com/documents/celebrity/polanski-predator>>) offentliggjorde Geimers rettsrapport i sin fulle lengde og gjorde det samme med Polanskis som imidlertid ikke inneholder noen opplysende utsagn fra Polanski selv. Nettstedet råder heller ikke over medisinske rapporter eller andre dokumenter som gir et dypere innblikk i saken og fremstår dermed som parteiisk til fordel for Geimer.

child once before the Grand Jury, unable to express herself more prudently all of a sudden. She came across as very unnatural, realising all her words to the effect of being afraid and unwilling appear put on, are out of synch with her overall behaviour and findings. Her apparent incapability to live up to her mother's high expectations suddenly, and those of Polanski, lie in stark contrast of his saying that she posed with aplomb and never gave him any signals to stop his advances... That no one had noticed her apparent reluctance is more than odd, before they finally tried to salvage the escalating situation with that plea bargain, once it went awry at her claims not supported by the overall evidence of forcible rape and sodomy...she knew perfectly well what she was doing, and to give us this picture of a «helpless» and «coerced» teenager who couldn't resist Polanski's advances, seems rather dubious since Polanski pointed out how experienced she was, and Huston did not think her a «scared little chick» and up to twenty-five years of age. But, while sitting in front of that jury panel she «reverted» to this «innocent little girl» Polanski too had noticed rather mystified, since she did not act like that in his company.³⁷³

I sitatet peker Philips på en uttalt teatral kvalitet i det som i hans øyne fremstår som Geimers forsøk på et uuttalt teatral spill i sitt opptreden under rettsaken i 1977. Det som, ifølge Gran, skal være *tilsynelatende* autentisk avslører bloggeren med andre ord som Geimers mislykkete forsøk på å bytte ut sin egentlige unge, voksne personlighet til fordel for en ikke overbevisende rolle som uskyldig jente. Måten Geimers opptreden i rettsalen blir kritisk belyst på i sitatet, er representativ for andre øyeblikk i bloggens forskjellige deler, hvor Philips undersøker både Polanskis og særlig Geimers utsagn og handlinger mer inngående. Bloggeren stiller seg svært kritisk til både den potensielle innflytelsen Geimers karrierefokuserte mor ytret på hendelsene i 1977³⁷⁴ og Geimers liv og handlinger som, ifølge Philips, ikke samsvarer med et voldtektsoffers væremåte. For eksempel påpeker han at «rape victims would never campaign for their rapist»³⁷⁵ og konkluderer at Geimers motivasjon for både sin tilgivelse og støtte i å få saken henlagt må begrunnes i personlige motiver som antakeligvis bare Geimer kjenner til.³⁷⁶

Hos *The Tenant of Chinatown* blir Polanski, i motsetning til Geimer, ikke gjenstand for bloggerens kritiske søkelys, men overtar snarere en utvilsomt dramatisk helterolle i fortellingen:

373 Dave Philips, «roman polanski - he said she said they said - the op end case-only analysis- part two» i *The Tenant of Chinatown*, 14. mai 2010, (17. september 2013).

<<http://novalislore.wordpress.com/2010/01/10/roman-polanski-he-said-she-said-they-said-an-op-end-case-analysis-part-two/>>.

374 Philips, «roman polanski - he said she said they said - an op end case analysis- part one»,

<<http://novalislore.wordpress.com/2009/12/10/roman-polanski-he-said-she-said-they-said-an-op-end-case-analysis-part-one/>>.

375 Philips, <<http://novalislore.wordpress.com/2009/12/10/roman-polanski-he-said-she-said-they-said-an-op-end-case-analysis-part-one/>>.

376 Philips, <<http://novalislore.wordpress.com/2009/12/10/roman-polanski-he-said-she-said-they-said-an-op-end-case-analysis-part-one/>>

Polanski saw what pain and violence was and did to people, he would never do it to others. And, he had seen and felt extreme pain and great hunger like many had then, and only endured it by escaping into his world of art and film... And he had seen blood...He had smelled it all around him, even in his own home many years later after his wife and friends had been butchered, and every time one speaks of Sharon, the pain returns to his eyes. Yet he had survived these horrors, is a very private and loving, complex and tortured man, who expressed these experiences in his art to stay sane, protect his feelings... his mother was gassed at Auschwitz and father sent to an Austrian concentration camp but survived...His father had paid a family to look after Roman and he was moved from one place to another doing anything he could to survive. There were times of play amongst the ruined buildings of Poland with other children, yet he would always be a witness to brutality and depravity as the war continued witnessing scenes of inhumanity... These scarring events inevitably created this intense and egotistical shelled up character to survive it from the «outside», resulting in his inability to invest emotionally in [older] women and endurance of more abuse... Women loved him for his love of women, his childlike fascination with film and story telling, and his unprecedented talents. He is a tragic figure of his brutal childhood legacy forced on him...He never really received any vital love from anyone when it was most important...while constantly seeking more casual sensual pleasures later as compensation, especially after Sharon's death that had finally struck a fatal blow. His is an amazing example of the tragicomic masks and safety barriers of hedonism he set up for his self-protection to suffer no further ills, shrugged off all seen and felt horrors and pain not to hang himself one day, recreated his own world around the cruel world that never gave him a break from day one, lost in endless challenges and tragic tribulations. His is an incredible paradigm of shining survival, his keen instinct and iron will to defeat all odds that made him as expressive as an artist, as hypersexual as the man, so that no one could touch him deeper emotionally, or hurt him again.³⁷⁷

I sitatet ovenfor er synet og lukten av blod nærmest et reelt symbol for det forferdelige Polanski har opplevd i sitt liv og dermed, i rollen som overlevende, utrettelig bærer på. Mens filmkunsten er denne karakterens måte både å flykte fra realiteten og å takle de forferdelige hendelsene på, lider han under forsømt kjærlighet og disponerer, som følge av dette, over en dårlig evne til å inngå seriøse, dype forhold til jevnaldrende kvinner. Senere i blogggen fortelling utdyper Philips dette poenget ytterligere ved å anta at Polanskis mange forhold som for eksempel med Nastassja Kinski, kan tolkes som «his one consolation not to be alone... What he could not get on mental satisfaction he might have sought in physical form and many satisfied it.».³⁷⁸ Hos Philips er Polanski en privat, kjærlig og maltraktert mann med

377 Philips, «roman polanski - he said she said they said - an open end case analysis- part two», <http://novalislore.wordpress.com/2010/01/10/roman-polanski-he-said-she-said-they-said-an-op-end-case-analysis-part-two/>,

378 Philips, «roman polanski - he said she said they said - an open end case analysis- part one», <http://novalislore.wordpress.com/2009/12/10/roman-polanski-he-said-she-said-they-said-an-op-end-case-analysis-part-one/>

hardt skall og mykt indre, en overlevelsesesekspert og et justisoffer hvis ønske om - og lykke med et fredfullt familieliv med kone og barn blir truet av sakens uoppklarte status. Med denne rollebeskrivelsen prøver Philips ikke bare å imøtegå de negative bildene pressen og Polanskikritiske debattanter har tegnet av regissøren tidligere, men bygger også opp noen av sine essensielle svar på noen av Polanskimotstanderes argumenter. For eksempel stiller han seg uforstående til utsagn om at en persons fortid skal være irrelevant for en slik sak:

I find it absolutely bewildering and in fact obscene, how people can state that all that has no meaning, not the slightest bearing or effect on his life, most of all on his work, and should simply be ignored. It might have triggered something before buried deep inside his psyche and that he might have immersed himself too deeply into the girl in the Jacuzzi... Maybe all he wanted was some affection in the wrong form, maybe all he wanted was physical gratification from the wrong partner. When it comes to others, we preach that all facets of life must be taken into consideration for someone to heal, all circumstance, all emotional state, after years of flawless conduct, decades of not one slip-up and extreme distress. Yet in his case, this is simply all taken away suddenly by ignorant and pious double standards that are simply staggering...³⁷⁹

Det som altså blir synlig ovenfor er at Philips' integrering og kobling av sin detaljerte rollebeskrivelse av Polanskikarakteren til hendelsene i 1977 ikke kun er del av fortellingen, men også et kroppsliggjort motargument til Polanskimotstanderes meninger. Paradoksalt nok er historien, i likhet med hans motstandere, sterk preget av et evne til å bli «spontaneously engrossed, caught up, enthralled»³⁸⁰ med en hovedaktørs historie, og vitner om et meget flytende forhold mellom fortelling og, i Philips' tilfelle, forsvar både for Polanskis sak og bloggerens ramme. Men det er kanskje nettopp denne medrivende fortellermåten og tilskuerens konfrontasjon både med et annet perspektiv på hendelsene i 1977 og 2009 så vel som en nøye og detaljrik gjennomgang av Polanskisaken, som gjør *The Tenant of Chinatown* til spennende lesning. I likhet med *Shakesville* tar Philips stilling til mange artikler eller utsagn fra blant annet andre debattanter og mediene, og tydeliggjør dermed at også hans blogg, til tross for eller nettopp på grunn av, forskjell til motstanderens bidrag, er en del av en kausal teatralisk prosess. Det er imidlertid synd at bloggeren ofte forsømmer å henvise direkte til nyttige kilder, noe som hadde støttet leserens forståelse for Philips' skarpe og godt gjennomtenkte argumenter. I mine øyne er bloggen et utmerket eksempel på hvordan en debattant skaper en egen fortelling og et eget rollerepertoar utfra tilgjengelige kilder, og dette

379 Philips, <<http://novalislore.wordpress.com/2009/12/10/roman-polanski-he-said-she-said-they-said-an-op-end-case-analysis-part-one/>>

380 Goffman, 345

kan bidra til en verdifull innsikt i både forfatterens ramme og holdninger.

I dette kapitlet har jeg presentert medienes, Polanskis, Geimers og debattantenes iscenesettelser i den teatrale virkeligheten og undersøkt deres ulike bruk av verktøy som roller, fortellinger og rammer i deres fremførelser. Mens mediene som, i Anne-Britt Grans ord, «virkelighetsproduserende iscenesetter»³⁸¹ gjør aktiv bruk av sin ramme for å forføre lesere til å fortape seg i deres fortellinger, velger Polanski å imøtegå både intimitettryanniets krav om å dele private følelser med offentligheten og andres, i hans øyne feilaktige, oppfatninger om ham på sin egen måte. I sitt spill erstatter han imidlertid ikke kun roller som andre har tildelt ham med identiteter fra sitt brede rollerepertoar, men spiller også på sin kunstneridentitet og spørsmålet om han, når han for eksempel innvilger intime innblikk i sitt privatliv i *Roman Polanski: a film memoir*, virkelig fremstår som det Schechner i sitt «double negative - prinsipp» kaller «me», eller om vi bevitner et mesterlig uuttalt teatralt spill av en fremragende aktør. Sikkert er at Polanskis iscenesettelse utfordrer og svarer på, blant annet, medienes rolletildeling og dermed er et godt eksempel på det jeg i avsnitt 1.4.6. kaller en «kausalt teatral dialog»: et teatralt spill mellom to parter hvor en ekstern rolletildeling påvirker den konfronterte aktørens spilletaktikk. Ved å bestrebe seg på å imøtegå identitetene som mediene og debattantene tildeler henne deltar også Samantha Geimer i denne rolletildelings- og avvisningsprosessen. For Geimer representerer imidlertid den «kausale teatral dialogen» et paradoks: for å kunne etablere sin nye, tilgivende rolle må hun, på grunn av sin sporadiske synlighet i offentlighetens søkelys, nettopp spille på den identiteten hun prøver å distansere seg fra: det mindreårige voldteksofferet. Påvirkningen fra både de eksterne rolletildelingene og denne utfordringen kan spores i Geimers risikable spilletaktikk som går ut på å bleke ut de identitetene som ikke lenger styrker fortellingens framdrift. Som jeg har påpekt i avsnitt 3.2.3 imponerer hun til tider til tross for denne vågale fremgangsmåten men klarer, på grunn av sin ofte ustødige kombinasjon av roller og fortellinger, allikevel ikke å heve seg over enhver kritikers tvil. I avsnittene 3.2.4. og 3.2.5 har jeg presentert to forskjellige eksempler på debattantenes reaksjoner på Polanskis og Geimers iscenesettelser. Analysen av utdrag fra Melissa McEwans feministiske blogg *Shakesville* og Dave Phillips' *The Tenant of Chinatown* understreker imidlertid ikke kun at måten Polanski og Geimer fremstilles på er sterkt farget av tilskuers holdninger og ramme, men også at debattantene er seg bevisst at deres tolkninger og meninger har potensiale til å påvirke andre betraktere og aktører i den teatrale virkeligheten. Det er tross alt reaksjoner fra

³⁸¹ Gran, 97

debattanter som McEwan og Phillips som klarer å transformere en «kausal teatralisk dialog» mellom aktørene og mediene til en «kausal teatral prosess», der også tilskuere deltar i spillet om rollenes tildeling, skapelse og avvisning. Samantha Geimers frustrerte utbrudd i dokumentaren *Roman Polanski: Odd Man Out* viser iallfall at den «kausale teatrale prosessen» og dens utspill i form av mange ulike diskusjoner som begynner å leve sine egne, uoversiktlige liv har en påvirkningskraft som ikke kan ignoreres, og at den dermed representerer en reell og alvorlig trussel mot medienes og hovedaktørenes iscenesettelser.

Kapittel 4 – Avslutning

4.1. «There's some kind of love who can bring you down»³⁸²: oppsummering og avslutning

I 2007, altså nærmere 30 år etter begivenhetene i 1977 og to år før pågrepelsen i Zürich, hylles Polanski³⁸³ av sin kone Emmanuelle Seigner og bandet Ultra Orange i låten *Rosemary's lullaby*:

I suddenly opened my eyes
I came around by accident
there's some kinds of love
who can bring you down
like a wave of fear
I felt so lone
far away from my home
and my heart exploded
and I just said
why the hell should I care?³⁸⁴

Mens denne teksten og særlig «there's some kind of love who can bring you down» nærmest er et ekko av Polanskisakens begynnelse, er *Rosemary's lullaby* også hovedmelodien til en av Polanskis mest berømte filmer, *Rosemary's baby*, hvis protagonist blir gravid med djevelens barn. Denne djevelske ondskaper har ikke kun fått innpass i oppgaven ved at forfatteren Marek Hlasko i avsnitt 3.2.1 i analysedelen kaller Polanski for «satan i menneskeskinn», men også ved at troen på dens eksistens lever og ånder i noen av historiene som har preget kjølvannet av Polanskis pågripelse i 2009. Jeg ønsker å kunne si at slike meningsytringer, etter at jeg har prøvd å forstå oppgavens aktører og tilskuere i snart fire år og i løpet av denne tiden har lidd, hisset meg opp og gledet meg med dem, ikke lenger berører eller frustrerer meg. Sannheten er at de fortsatt gjør det, men at arbeidet med denne oppgaven har muliggjort at jeg kunne argumentere for at et teatralt perspektiv kan avsløre de sider ved Polanskisaken

382 Ultra Orange and Emmanuelle, «Ultra Orange and Emmanuelle», CD Booklet, (Sony / BMG: 2007).

383 Nicole Holland, «Emmanuelle Seigner Joie de Vivre», *Independent Film Quarterly*, (17. september 2013).
<http://independentfilmquarterly.com/index.php?option=com_content&task=view&id=580&Itemid=119>

384 Ultra Orange and Emmanuelle, «Ultra Orange and Emmanuelle», CD Booklet

som ikke er synlige ved første øyekast, og at dette enten kan være en tankevekker eller en pekepinn for hvordan vi kan møte slike hendelser.

Ved å plassere Polanskisaken i en teatral virkelighet, har denne oppgaven vært mitt forsøk på å dykke inn i aktørenes iscenesettelser og synliggjøre Polanskisakens kompleksitet. Og selv om det jeg presenterer er farget av mitt blikk, har det aldri vært mitt mål at dette perspektivet skal avgjøre noe skyldsspørsmål eller gi et entydig svar på hvilken av aktørenes eller debattantenes versjoner leseren skal velge å tro på. Dette er i mine øyne opp til hver og én av oss selv, eller snarere våre individuelle syn, å avgjøre. Det jeg imidlertid ønsket å vise er at teater som perspektiv er et nyttig verktøy i vårt møte med mediale hendelser og at teater dermed er relevant for enhver av oss – særlig for de som i oppgavens begynnelse har redusert teatret til elitens fornøylesinstrument, utpekt kunstnere og deres arbeid som byrde for skattebetaleren og ignorert Polanskisakens kompleksitet. Jeg har håpet å synliggjøre at Evreinoffs innledende påstand om at vi alle er teatrale skapninger³⁸⁵ og konstant spiller en rolle i våre hverdagslige møter med andre³⁸⁶ peker på det teatrale perspektivets betydning. Og jeg ville fremheve at en resonnans av at vi, ifølge Evreinoff, i slike situasjoner trolig blir «...a «player», but also a «playwright» and a «stage director» »³⁸⁷ finnes i hver eneste iscenesettelse, hvert ord i fortellingene og hver rolle som hver aktør har presentert i denne oppgaven.

For å gi uttrykk for disse mål, har jeg i denne oppgaven fundert på hvordan Polanskisakens plassering i en teatral virkelighet kan gi oss en økt forståelse av dens spill om troverdighet. For at leseren kan bli kjent med Polanskisaken, har jeg i innledningen gitt oversikt over Polanskisakens hendelser fra 1977 til i dag, og i kapittel to redegjort både for innsamlingen av denne omfattende empirien og hvilken måte materialet kan tolkes på. Den hermeneutiske metoden jeg har valgt for dette formålet har ikke bare vist seg å være meget ryddig, men også praktisk i omgang med omfattende empiri. Her har særlig Mats Alvessons og Kaj Sköldbbergs forslag om å underdele tolkningsprosessen i flere komponenter, som for eksempel tolkningsmønster og deltolkning, vært en stor støtte. Det hermeneutisk tradisjonelle fokus på teksten fremstilte imidlertid et problem for en oppgave der ambisjonen blant annet er å fremheve de kvalitetene i en performance som en tekst bokstavelig talt ikke kan sette ord på. Her gjaldt det å møte utfordringen på en kreativ måte og bytte ut den delen av tolkningen som

385 Evreinoff, 52

386 Evreinoff, 49

387 Evreinoff, 52

betegnes som «tekst» med begrepet «performance». Som jeg dessuten måtte fastslå i min analyse av Geimer, utmerker denne metoden seg ved å konfrontere tolkeren med sine egne fordommer. Både ved å tre inn i dialog med empirien og inkorporere min førforståelse i forståelsen av materialet, måtte jeg for min del vurdere på hvilken måte mine egne holdninger påvirker mitt blikk. Metoden har med andre ord vært en nådesløs pekepinn på om jeg har beveget meg bort fra min bestrebelse på å nærme meg Polanskisakens kompleksitet. Oppgavens andre kapittel har imidlertid ikke bare vært dominert av min metodebruk, men også min presentasjon av hvordan denne teatrale verden, der dette spillet om troverdighet utspiller seg, oppstår. Josette Féral har i denne sammenheng vist at et teatralt blikk ikke bare gjør andre, som Polanski og Geimer, uten deres samtykke til skuespillere, men at dette perspektivet også skaper en teatral sfære som disse aktørene beveger seg i. Denne verden er påvirket av en teatralitet som består i, for å si det i Féral's ord, «å koble ting sammen på en ny måte slik at man blir tvunget til å se annerledes på dem.»³⁸⁸ For å foreta denne koblingen og øke forståelsen for hva som foregår på den teatrale verdens scene, må Féral's perspektiv imidlertid suppleres med relevant rolleteori som jeg i oppgaven har funnet hos Richard Schechner, Erving Goffman og Anne-Britt Gran. Selv om anvendelse av hver teori har gitt fruktbar innsikt i aktørenes fremførelser ved å muliggjøre å zoome inn på iscenesettelsenes forskjellige bestanddeler, var det særlig Grans modell av det uttalte og uuttalte teatrale spillet paret med Schechners «double negative»- prinsipp, som utmerket seg her. Dette kan ikke bare begrunnes med at både Gran og Schechner lykkes i å beskrive prosesser som er vanskelige å forklare, men at deres rolleteori peker på spenningen mellom det som aktørene bestreber seg å fremstå som og andres oppfatning om dem. Det er friksjonen som oppstår mellom disse to poler som muliggjør at vi kan forstå hvordan aktørenes fremgangsmåter mot andres potensielle feiloppfatninger ser ut og på hvilken måte disse reaksjoner kan plasseres i deres iscenesettelse. I oppgaven har jeg kalt disse dragkamper mellom to parter en «kausal teatral dialog» og, når tilskuere eller debattanter deltar i dette spillet, «kausal teatral prosess». Det som i begge disse prosessene blir tydelig, er at både det som setter aktørenes troverdighet på spill og måten spillere møter dette på er av avgjørende betydning for Polanskisakens spill om troverdighet. Som jeg viser i avsnitt 3.2.1 og 3.2.5 i analysedelen, representerer debattantene og mediene en av de største trusler i dette henseende ved at de utfordrer, dekonstruerer, omdefinierer og tviler på hovedaktørenes iscenesettelse i offentligheten. Mens Polanski og Geimer i debattantenes øyne både representerer noe som underbygger eller imøtegår en hjertesak de brenner for og fremstiller en mulighet til å fremme sine egne formål, er

388 Tronstad, 3

hovedaktørenes væremåte rett og slett medienes levebrød. Men ved å peke på en potensiell akilleshæl i aktørenes fremførelser og offentliggjøre disse funn slik at de blir sett og trodd på, setter debattantene og mediene ikke kun aktørens gode rykte, men også hans /hennes troverdighet på spill. Derfor er det lite overraskende at aktørene vil påvirke andres tolkninger av - eller til og med negative oppfatninger om dem og vinne tilbake kontrollen over sine iscenesettelser. I analysedelen har det ikke bare blitt tydelig at både aktørene og tilskuerne tar de samme verktøy i bruk, men at disse redskaper er blitt essensielle for å forstå både Polanskis og Geimers spilletaktikker og hvordan disse aktørene mestrer at deres troverdighet settes i fare.

I Polanskis tilfelle er det både hans kunstnerstatus og hans kontrollerte spill med spenningen mellom sine uttalte og uuttalte roller, som fremmer en viss problematikk rundt hvor mye av ham selv som egentlig *kan* finnes i de identitetene han presenterer for publikum. Verner Polanski med sitt mesterlige spill sin privatsfære og sitt «me» for å understreke at han heller vil bli husket for sitt arbeid enn sitt privatliv, eller er dette et knep for å tiltrekke seg publikums oppmerksomhet? Sikkert er at Polanskis væremåte både har irritert og fascinert publikummere og at det var nettopp faktumet at det var vanskelig for ham å snu tilskueres negative oppfatninger etter hans arrestasjon i 2009, som kan ta en stor del av æren for spenningen som oppstod for de som valgte å følge hendelsens forløp. Som jeg har vist i analysekapitlet, ble imidlertid nettopp denne ambivalente delen om Polanskis «me» hans hemmelige våpen. I dokumentaren *Roman Polanski: a film memoir* syntes Polanski å endre sin spilletaktikk ved å vise en meget privat, hittil ukjent, emosjonell side av seg selv. Mens dette blant de tilskuere som er påvirket av intimitetyranniet kan fremme et inntrykk av at Polanski dermed endelig har gitt etter for presset og svarer til deres forventninger, imøtegår imidlertid det teatrale perspektivet jeg har anvendt i oppgaven denne oppfatningen. Gjennom teatrale briller fremmer Polanskis opptreden og lure smil mot slutten av filmen nemlig spørsmålet om han i *Roman Polanski: a film memoir* avslører sitt for oss hittil ukjente, ettertraktete «me» eller om han, ved å foreta tilpasninger i sin iscenesettelse, kun har presentert oss for en annen, ukjent side av en identitet i sitt rollerepertoar. Denne snarere ambivalente enn negative usikkerheten som Polanski fremmer med dette viser at Gran, som nevnt i kapittel to, treffer spikeren på hodet når hun sier at..:

Man kan til og med bli i tvil om det er en ikke-teatral eller en uuttalt teatral identitet man står overfor. Tydeligst kommer denne tvilen til uttrykk i møtet med individer som forsøker å iscenesette seg selv som nettopp autentisk selv. Når selvet spillet skjules...kan man vanskelig se at

Ved å opprettholde sitt spill om og med seg selv har Polanski med andre ord ikke bare brukt tilskuernes negative oppfatning om sin kunstnerstatus på en konstruktiv måte, men har også forsvart sin troverdighet som mesterlig aktør.

Det ser ut som kjernen i Geimer iscenesettelse, i likhet med Polanskis, går ut fra en bekymring for å bli husket kun for den rollen mediene og tilskuere tildeler henne. Det er paradoksalt nok nettopp faktumet at hun som moden trebarnsmor bestreber seg på å løsrive seg fra identiteten som 13-årig voldteksoffer som representerer hennes iscenesettelsens mest sårbare punkt.

Som det fremgår i analysekapitlet, benytter hun sitt fravær fra offentlighetens søkelys til å foreta en stegvis forandring mot rollen som tilgivende offer, ved å fremheve og forsterke de rollene som tjener hennes fortelling og bytte ut de identiteter som ikke lenger bidrar til historiens fremdrift. Fordi rollerepertoaret dermed befinner seg i stadig forandring, har Geimer behov for en sterk historie å holde fast ved. Tilskuere trenger imidlertid tid på å gjøre seg fortrolig både med Geimer, de skiftende historieelementene og rollene hun presenterer for dem. Men fordi Geimers fremførelser på den teatrale verdens scene er såpass korte og sporadiske, må hun opprette en forbindelse til nettopp den rollen hun prøver å distansere seg fra for både å minne tilskueren om hvem hun er og gjøre de forandringene som hun foretar i sin iscenesettelse forståelige for publikum. Den nødvendige koblingen til identiteten som 13-årig voldteksoffer er dermed et komplisert paradoks for Geimer: hun er avhengig av å spille på denne, for publikum kjente, rollen for å skape en annen, minneverdig, voksen identitet. For at den nye rollen skal få gjennomslag hos publikum, er hun avhengig av å inkorporere identiteten i en sterk fortelling som rører publikum. Som jeg imidlertid har påpekt i kapittel to, holder det ikke å ha en god historie. Det er helt essensielt at tilskuere møter en utmerket forteller som greier å forføre dem til å dykke dypere inn i historiens univers. For å oppnå dette må aktøren, ifølge Goffman, frembringe atmosfæren av hendelsen han / hun forteller om. Som det fremgår i analysen av hennes opptreden på *The Larry King Show*, er Geimer i lys av dette en god forteller – så lenge hun kan holde seg til en forhåndsbestemt historie når hun må koble sin nye identitet til rollen som 13-årig voldteksoffer. I første delen av dette intervjuet fremstår denne fortellermåten imidlertid som krampaktig og dermed ufrivillig uttalt teatral og overskygger Geimers i utgangspunktet overbevisende, uuttalt teatrale spill. Geimer

389 Gran, 56ff

bestreber seg synlig på å opprette en for publikum logisk forbindelse mellom sin eldre og nyere fortelling og lykkes med dette kun i andre del av intervjuet, hvor hun presenterer sin nye rolle som tilgivende offer /medie-og justisofter for publikum og er befridd fra sin akilleshæl: den 13-årige jente som ikke bare fortsatt ser ut til å hemsøke Polanski, men også Geimers fortelling og iscenesettelse.

Hva slags ekko etterlater altså det mitt blikk har iaktatt og jeg har presentert i oppgaven? Analysen viser at hva som oppfattes som troverdig alltid er avhengig av blikket til den som bevitner hendelsen. I den teatrale virkeligheten blir dette blikket imidlertid testet, utfordret og, som følge av dette, ens egne fordommer avslørt. Dette muliggjør å benytte dette teatrale rommet til å leke selv med de aktørene som kanskje ikke fremstår som tiltalende ved første øyekast. Dette forutsetter imidlertid at man *tør* å blottstille seg for sine egne demoner og forutinntatthet og er modig nok til å finne ut om blikkets tilsynelatende eventyrprinsesse har et skjelett i skapet eller at gjerningsmannen allikevel ikke er djevelens tvillingsjel. Sjansen er nemlig stor for at andres opphold i den teatrale virkeligheten kommer til å forandre deres blikk, lik mitt, for alltid.

Litteraturliste

Albers, Sophie. «Das gefangene Mädchen.» *Stern*. 9. oktober 2009.

<<http://www.stern.de/lifestyle/leute/2-polanski-opfer-samantha-gailey-das-gefangene-maedchen-1513192.html>> (17. september 2013).

Alvesson, Mats og Skoldberg, Kaj. *Tolkning och Reflektion: Vetenskapsfilosofi och Kvalitativ Metod*. Lund: Studentlitteratur, 2008.

Applebaum, Anne. «Outrageous Arrest of Roman Polanski.» *The Washington Post*. 27. september 2009.

<http://voices.washingtonpost.com/postpartisan/2009/09/the_outrageous_arrest_of_roman.html> (17. september 2013).

Bachmann, Helena. «Libyan Leader Gaddafi's Oddest Idea: Abolish Switzerland.» *Time World*. 25. september 2009.

<<http://www.time.com/time/world/article/0,8599,1926053,00.html>> (17. september 2013).

Bremer, Jack. «Polanski shock: the Swiss tipped off the Americans.» *The Week UK*. 21. oktober 2009. <<http://www.theweek.co.uk/people-news/19069/polanski-shock-swiss-tipped-americans>> (17. september 2013).

Carlsson, Marvin. *Performance: a critical introduction*, andre utgave. New York: Routledge, 2004.

Dalton, Douglas et al. *Dismissal motion*. 2. desember 2008.

Dank, Barry M. *Dankprofessor's weblog*. <<http://dankprofessor.wordpress.com/>> (17. september 2013).

Eastham, Todd (ed). «Polanski loses bid to be sentenced in absentia.» *Reuters*. 22. april 2010. <<http://www.reuters.com/article/2010/04/22/us-polanski-absentia-idUSTRE63L6KN20100422>> (17. september 2013).

Evreinoff, Nicolas. «Theatre in Life» i (red.) Nazarov, A.I. *Theatre in Life*. George G. Harrap & Company Ltd. 1927: 1-296.

Fare, Kenneth F. «Probation report fra 1977» i *Dismissal motion*. 2. desember 2008.

Felber, Markus. «Bundesstrafgericht: Polanski bleibt in Haft.» *Neue Zürcher Zeitung*. 21. oktober 2009.

<http://www.nzz.ch/nachrichten/politik/schweiz/polanski_bleibt_in_haft_1.3899353.html>

(17. september 2013).

Féral, Josette. «Teatralitet: en undersøkelse av det teatrale språkets egenart.» *3T- Tidsskrift for teori og teater* 2 (1997):8-20.

Feusi, Alois. «Roman Polanski muss vor den Richter.» *Neue Zürcher Zeitung*. 24. april 2010.

<http://www.nzz.ch/nachrichten/politik/schweiz/roman_polanski_muss_vor_den_richter_1.538813.html>

(17. september 2013).

Geimer, Samantha. «Judge the Movie, Not the Man.» *Los Angeles Times*. 23. februar 2003.

<<http://articles.latimes.com/2003/feb/23/opinion/oe-geimer23>> (17. september 2013).

Gitlin, Todd. *The Whole World Is Watching: Mass Media in the Making and Unmaking of the New Left*. Berkeley, CA, Los Angeles, CA & London, U.K.: University of California Press, 1980.

Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. London: Penguin Books, 1990.

Goffman, Erving. *Frame Analysis: An essay on the Organization of Experience*. Boston: Northeastern University Press, 1986.

Gran, Anne-Britt. *Vår teatrale tid: Om iscenesatte identiteter, ekte merkevarer og varige mén*. Lysaker: Dinamo Forlag, 2004.

Gyr, Marcel. «Hoffen auf Gstaad.» *Neue Zürcher Zeitung*. 30. september 2009.

<http://www.nzz.ch/nachrichten/politik/schweiz/hoffen_auf_gstaad_1.3722503.html> (17.

september 2013).

Habicht, Claudio. «Mach dir keine Sorgen.» *Basler Zeitung*. 2.november 2009.
<<http://bazonline.ch/schweiz/standard/Mach-dir-keine-Sorgen/story/29458427>> (17. september 2013).

Hammer, Anita. «Når det førmoderne møter det postmoderne. En introduksjon til Richard Schechners performance-teori.» *Norsk Shakespeare – og teatertidsskrift* 1 (2007): 19-23.

Hari, Johann. «So that's OK then. It's fine to abuse young girls, as long as you're a great film director.» *The Independent*. 13. juli 2010.
<<http://www.independent.co.uk/opinion/commentators/johann-hari/johann-hari-so-thats-ok-then-its-fine-to-abuse-young-girls-as-long-as-youre-a-great-film-director-2025067.html>> (17. september 2013).

Holland, Nicole. «Emmanuelle Seigner Joie de Vivre.» *Independent Film Quarterly*.
<http://independentfilmquarterly.com/index.php?option=com_content&task=view&id=580&Itemid=119> (17. september 2013).

Italie, Hillel. «Samantha Geimer, Roman Polanski's Sex Victim, Writing A Memoir.» *The Huffington Post*. 10. september 2012. <http://www.huffingtonpost.com/2012/10/09/samantha-geimer-roman-polanski-memoir-book_n_1952870.html> (17. september 2013).

Lennon, Troy. «Roman Polanski's brilliance is no excuse for padeophilia.» *The Telegraph*. 30. september 2009. <<http://www.dailyleggraph.com.au/news/opinion/roman-polanksis-brilliance-is-no-excuse-for-padeophilia/story-e6frezz0-1225780904119>> (17. september 2013).

Madway, Gabriel. «Polanski agreed to pay victim 500'000 dollars – LA times.» *Reuters*. 3. oktober 2009. <<http://www.reuters.com/article/2009/10/03/polanski-settlement-idUSN0335497720091003>> (17. september 2013).

Madway, Gabriel. «Polanski agreed to pay victim 500'000 dollars: report.» *Reuters*. 3.

oktober 2009. <<http://www.reuters.com/article/2009/10/03/us-polanski-settlement-idUSTRE5922BF20091003>> (17. september 2013).

McEwan, Melissa. *Shakesville*. <<http://www.shakesville.com/>> (17. september 2013).

McEwan, Melissa. «Her Reason Are Not Yours.» *Shakesville*. 29. september 2009. <<http://shakespearessister.blogspot.com/2009/09/her-reasons-are-not-yours.html>> (17. september 2013).

McEwan, Melissa. «Shaxicon.» *Shakesville*. 1. januar 2010. <<http://shakespearessister.blogspot.com/2010/01/shaxicon.html>> (17. september 2013).

McEwan, Melissa. «Roman Polanski's life of crime.» *The Guardian*. 28. september 2009. <<http://www.guardian.co.uk/commentisfree/cifamerica/2009/sep/28/roman-polanski-rape-arrest-switzerland>> (17. september 2013).

McEwan, Melissa. «On Polanski.» *Shakesville*. 28. september 2009. <<http://shakespearessister.blogspot.com/2009/09/on-polanski.html#uds-search-results>> (17. september 2013).

McEwan, Melissa. «All That Was Missing from the Polanski Story...» *Shakesville*. 17. mai 2010. <<http://shakespearessister.blogspot.com/2010/05/all-that-was-missing-from-polanski.html>> (17. september 2013).

Morton, Danielle. «Forgive and Forget.» *People.com archive*. 15. desember 1997. <<http://www.people.com/people/archive/article/0,,20124052,00.html>> (17. september 2013).

Nicholl, Katie og Collins, Laura. «I will never forgive Polanski. I'm telling the truth and Roman knows it: Actress Charlotte Lewis claims she was abused by director when she was 16.» *Mail online*. 19. mai 2010. <<http://www.dailymail.co.uk/femail/article-1278722/I-forgive-Polanski-Im-telling-truth-Roman-knows-Actress-Charlotte-Lewis-claims-abused-director-16.html>> (17. september 2013).

Philips, Dave. *The Tenant of Chinatown*. <http://novalislore.wordpress.com/> (17. september 2013).

Philips, Dave. «roman polanski – he said she said they said – an op end case analysis- part one.» *The Tenant of Chinatown*. 10. Desember 2009.

<<http://novalislore.wordpress.com/2009/12/10/roman-polanski-he-said-she-said-they-said-an-op-end-case-analysis-part-one/>> (17. september 2013).

Philips, Dave. «roman polanski- the art of false rape accusations.» *The Tenant of Chinatown*.

11. juli 2010. <<http://novalislore.wordpress.com/2010/07/11/roman-polanski-the-art-of-false-rape-accusations/>> (17. september 2013).

Philips, Dave. «roman polanski – he said she said they said – the op end case-only analysis- part two.» *The Tenant of Chinatown*. 14. mai 2010.

<<http://novalislore.wordpress.com/2010/01/10/roman-polanski-he-said-she-said-they-said-an-op-end-case-analysis-part-two/>> (17. september 2013).

Polanski, Roman. «I can remain silent no longer». *Bernard-Henri Lévy: l'art de la*

philosophie ne vaut que s'il est un art de la guerre. 2. mai 2010. <<http://www.bernard-henri-levy.com/i-can-remain-silent-no-longer-5380.html>> (17. september 2013).

Polanski, Roman. *Roman by Polanski*. London: Pan Books, 1984.

Rettberg Walker, Jill. *Blogging*. Cambridge: Polity Press, 2008.

Rhodes, Jason og Dixon, Kim. «Swiss to reveal UBS accounts to settle U.S. Tax battle.»

Reuters. 19. august 2009. <<http://www.reuters.com/article/2009/08/19/us-ubs-idUSLJ59987220090819>> (17. september 2013).

Sauter, Willmar. *Eventness: A Concept of the Theatrical Event*, andre utgave. Stockholm: STUTS, 2008.

Schechner, Richard. *Performance Studies: an introduction*, andre utgave. New York: Routledge, 2006.

Schechner, Richard. *Performance Theory*, andre utgave. New York: Routledge, 2003

Schnyder, Ursula og Alto, Palo. «Polanski ersucht die amerikanische Justiz um einen Prozess in Abwesenheit.» *Neue Zürcher Zeitung*. 8. januar 2010.

<http://www.nzz.ch/nachrichten/politik/schweiz/polanski_ersucht_die_amerikanische_justiz_um_einen_prozess_in_abwesenheit_1.4463981.html> (17. september 2013).

Schöpfer, Linus. «Besser spät als nie.» *Basler Zeitung*. 28. september

2011.<<http://bazonline.ch/kultur/kino/Besser-spaet-als-nie/story/12271512>> (17. september 2013).

Shaker, mschicklet. «Johnny Depp: Rape Defender.» *Shakesville*. 5. februar 2010._

<<http://shakespearessister.blogspot.com/2010/02/johnny-depp-rape-defender.html>> (17. september 2013).

Serjeant, Jill og Osterman, Cynthia (ed.). «Polanski lawyers fire new salvo in extradition.»

Reuters. 29. april 2010. <<http://www.reuters.com/article/2010/04/29/us-polanski-idUSTRE63S5JZ20100429>> (17. september 2013).

Serjeant, Jill. «LA judge rejects bid in Polanski case.» *Reuters*. 10. mai 2010.

<<http://www.reuters.com/article/2010/05/10/us-polanski-idUSTRE64608K20100510>> (17. september 2013).

Superior Court of the State of California. *Reporter's Transcripts of Grand Jury Proceedings*.

24. mars 1977.

Tronstad, Ragnhild. «Rom og en intensjon, tak! Tilskuerrollens teatralitet: intervju med

Josette Féral.» *3T- Tidsskrift for teori og teater 2* (1997):2-7.

Ukjent. «Judge rejects dismissal motion from Polanski.» *Deseret News*. 11. januar 2009.

<<http://www.deseretnews.com/article/705276653/Judge-rejects-dismissal-motion-from-Polanski.html>> (17. september 2013).

Ukjent. «Der Fall Polanski im Zeitraffer.» *Basler Zeitung*. 14. desember 2009.

<<http://bazonline.ch/schweiz/dossier/der-fall-polanski/1Der-Fall-Polanski-im-Zeitraffer/story/31113772>> (17. september 2013).

Ukjent. «Rückschlag für Roman Polanski: Verfahren wird nicht eingestellt.» *Basler Zeitung*. 21. desember 2009. <http://bazonline.ch/ausland/amerika/Rueckschlag-fuer-Roman-Polanski-Verfahren-wird-nicht-eingestellt/story/24369564?tag_id=498> (17. september 2013).

Ukjent. «US-Gericht gibt Polanski einen Tipp.» *Basler Zeitung*. 22. desember 2009. <http://bazonline.ch/schweiz/standard/USGericht-gibt-Polanski-einen-Tipp/story/20595976?tag_id=498> (17. september 2013).

Ukjent. «Polanski hat keine Ahnung wovon sie spricht.» *Basler Zeitung*. 15. mai 2010. <http://bazonline.ch/panorama/vermishtes/Polanski-hat-keine-Ahnung-wovon-sie-spricht/story/25094566?tag_id=498> (17. september 2013).

Ukjent. «Affäre Polanski: Zweifel and Lewis' Vorwürfen.» *Basler Zeitung*. 20. mai 2010. <http://bazonline.ch/panorama/vermishtes/Affaere-Polanski-Zweifel-an-Lewis-Vorwuerven/story/31990344?tag_id=498> (17. september 2013).

Ukjent. «Edith Vogelhut: Roman Polanski Raped, Drugged, Handcuffed me.» *The Huffington Post*. 27. juli 2010. <http://www.huffingtonpost.com/2010/07/27/edith-vogelhut-roman-pola_n_661194.html> (17. september 2013).

Ukjent. «Neuer Vergewaltigungsvorwurf gegen Polanski.» *Basler Zeitung*. 28. juli 2010. <<http://bazonline.ch/panorama/vermishtes/Neuer-Vergewaltigungsvorwurf-gegen-Polanski/story/11992433>> (17. september 2013).

Ukjent. «Polanski Opfer begrüsst Freilassung.» *Neue Zürcher Zeitung*. 13. juli 2010. <http://www.nzz.ch/nachrichten/panorama/polanski_opfer_begruesst_freilassung_1.6597135.html> (17. september 2013).

Ukjent. «Taught Behavior or Aura of the Old?» *Thoughts on Archaeology*. 1. september 2012. <<http://thoughtsonarchaeology.wordpress.com/tag/sempe/>> (17. september 2013).

Ukjent. «Polanski the Predator.» *The Smoking Gun*. 11. mars 2003. <<http://www.thesmokinggun.com/documents/celebrity/polanski-predator>> (17. september 2013).

Vercammen, Paul og O' Neill, Ann. «Judge says Polanski must appear to get ruling.» *CNN*. 18. februar 2009. <<http://edition.cnn.com/2009/CRIME/02/17/polanski.fugitive.hearing/>> (17. september 2013).

Waber, Beat. «Polanski ist frei – Auslieferungsverfahren wird revidiert.» *Neue Zürcher Zeitung*. 12. juli 2010. <http://www.nzz.ch/nachrichten/politik/schweiz/polanski_ist_frei_auslieferungsverfahren_wird_revidiert_1.6577894.html> (17. september 2013).

Weber, Bettina. «Die Scheinheiligkeit der Kunstszene.» *Basler Zeitung*. 30. september 2011. <<http://bazonline.ch/kultur/diverses/Die-Scheinheiligkeit-der-Kulturszene-/story/30351313?comments=1>> (17. september 2013).

White, Stuart. «Wild child: Charlotte Lewis full-text interview.» *La regle du jeu*. 27. mai 2010. <<http://laregledujeu.org/2010/05/27/1703/wild-child-charlotte-lewis-full-text-interview-2/>> (17. september 2013).

Whiteman, Natasha. *Undoing Ethics: Rethinking Practice In Online Research*. Boston: Springer, 2012.

Willsher, Kim. «Swiss government's apology over Hannibal Gaddafi's arrest sparks angry backlash.» *The Telegraph*. 22. august 2009. <<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/africaandindianocean/libya/6073643/Swiss-governments-apology-over-Hannibal-Gaddafis-arrest-sparks-angry-backlash.html>> (17. september 2013).

Zweifel, Philippe. «Man verrät keinen aus den eigenen Reihen.» *Basler Zeitung*. 2. oktober 2009. <<http://bazonline.ch/kultur/kino/Man-verraet-keinen-aus-den-eigenen-Reihen/story/22250072#kommentar>> (17. september 2013).

Zweifel, Philippe. «Gilt für Prominente das gleiche Gesetz?» *Tagesanzeiger*. 13. juli 2010. <<http://www.tagesanzeiger.ch/kultur/diverses/Gilt-fuer-Prominente-das-gleiche-Gesetz/story/29512088>> (17. september 2013).

Film og video

BBC. «Scene by Scene». 27. mai 2000. <<http://vodpod.com/watch/2571009-scene-by-scene-roman-polanski-free-entertainment-videos-watch-entertainment-videos-online-veoh>> (17. september 2013). Nettvideo.

Bouzereau, Laurent. *Roman Polanski: a film memoir*. UK: Eclipse, 2011. DVD.

bolzurich. «Zurich Film Festival: Polanski sagt danke.» *Youtube*. 27. september 2011. <<http://www.youtube.com/watch?v=ifIdVYQ9fjk>> (17. september 2013). Nettvideo.

bretg78. «August 19 NBC Newscast from New MSNBC Doku.» *Youtube*. 9. desember 2008. <<http://www.youtube.com/watch?v=G96cKLbgMqo>> (17. september 2013). Nettvideo.

CNN wire staff. «Polanski victim 'very relieved' he wasn't extradited to U.S.» *CNN*. 8. oktober 2010. <<http://edition.cnn.com/2010/SHOWBIZ/celebrity.news.gossip/10/08/polanski.victim/index.html>> (17. september 2013). Nettvideo.

CNN. «Polanski's victim opens up.» *CNN*. 7. oktober 2010. <<http://www.cnn.com/video/#/video/us/2010/10/07/lkl.samantha.geimer.on.polanski.cnn>> (17. september 2013). Nettvideo.

Kaperski, Franz. *Glasklar: Stefan Bachmann Potrait*. Zürich: SF DRS, 2003. Videoopptak

Larry King Live. «Polanski victim: Easy to forgive him.» *CNN*. 8. oktober 2010. <<http://www.cnn.com/video/#/video/bestoftv/2010/10/08/lkl.polanski.extradite.cnn>> (17. september 2013). Nettvideo.

MCamericanpresident. «President Bill Clinton – Response to Lewinsky Allegations.» 24. mars 2008. <<http://www.youtube.com/watch?v=gV6yhEbEw9c>> (17. september 2013). Nettvideo.

media1512. «British actress Charlotte Lewis claims abuse by Roman Polanski when she was 16.» *Youtube*. 14. mai 2010. <<http://www.youtube.com/watch?v=jDvyuJmSgVo>> (17. september 2013). Nettvideo.

minkskisuit. «Clive James interviews Roman Polanski.» *Youtube*. 24. november 2012. <http://www.youtube.com/watch?v=_P1WZRtVqFs> (17. september 2013). Nettvideo.

Polanski Roman. «Behind the scenes» i *The Pianist Deluxe Edition DVD Extramaterialet*. Atlas Pictures, 2002. DVD.

RedacLYonenFrance. «La vénus ál la fourrure – Conférence de presse de Roman Polanski au festival de Cannes 2013.» *Youtube*. 25. mai 2013. <<http://www.youtube.com/watch?v=eAAdMYKUcUY>> (17. september 2013). Nettvideo.

Swissinfovideos. «Swiss defend Polanski detention.» *Youtube*. 28. september 2009. <http://www.youtube.com/watch?v=n9TCO_-Knbo> (17. september 2013). Nettvideo.

SRF. «Polanski wird nicht ausgeliefert.» *SRF Videoportal*. 12. juli 2010. <<http://www.srf.ch/player/tv/tagesschau/video/polanski-wird-nicht-ausgeliefert?id=bcfa4bb7-76ef-4b4a-aa59-809fee00c2e3>> (17. september 2013). Nettvideo.

SRF. «Fehlendes Protokoll». *SRF Videoportal*. 12. juli 2010. <<http://www.videoportal.sf.tv/video?id=5ca269bd-571f-40c1-a200-8fb02355baa1>> (17. september 2013). Nettvideo.

TSRI. «Interview exclusive de Roman Polanski á Montreux.» *RTS*. 18. juli 2010. <<http://www.tsr.ch/info/culture/2278702-interview-exclusive-de-roman-polanski-a-montreux.html>> (17. september 2013). Nettvideo.

TSRI. «Pardonnez-moi: Roman Polanski.» *RTS*. 2. oktober 2011. <<http://www.tsr.ch/video/emissions/pardonnez-moi/3432684-roman-polanski.html>> (17. september 2013). Nettvideo.

The Tate LaBianca Videos. «Sharon Tate, Murdered Innocence – Part 5.» *Youtube*.
<http://www.youtube.com/watch?v=IxAglyTrUso> (17. september 2013). Nettvideo.

Zenovich, Marina. *Roman Polanski: Wanted and Desired*. USA / UK: Antidote Films og BBC, 2008. DVD.

Zenovich, Marina. *Roman Polanski: Odd Man Out*. USA: Perfect Weekend / Slated group, 2012.

Musikk

Ultra Orange and Emmanuelle. «Ultra Orange and Emmanuelle». CD Booklet. Sony / BMG: 2007.